

ШКОЛА
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
Искусство для всехъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛЬСОВОГО,
при участіи: И. Е. РЫШИНА, проф. Д. І. КИЦЕНКА, преп. Педагогич. Курсовъ при
Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. П. КУТАРКИНА,
В. А. ЛЕШИКАШЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ф. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 4

Книгоиздательство „БЛАГО“

Петроградъ, Глязовая 18, сов. д.

Оглавление 4-го тома.

Цифры *сверху* страниц указывают нумерацию каждого отдельного курса.
Цифры *снизу* страниц указывают общую нумерацию всего тома.

	Стр. (всего)
Услов. А. Г. Новиков	1 — 16
Акварель. В. А. Леникатъ	16 — 32
Курсъ орнамента. А. Г. Новиковъ	33 — 64
Цѣль искусства. Владимъ Львовъ	65 — 80
Очерки по исторіи живописи. Б. В. Шлецеръ	81 — 96



УГОЛЬ.

А. Г. Носиковъ.

Изученіе рисованія углемъ имѣетъ громадное значеніе, и на него обязательно надо обращать вниманіе, тѣмъ болѣе, что по своей технике оно болѣе всего имѣетъ сходство съ живописью.

Рисованіе углемъ отличается быстротой исполненія въ сравненіи съ другими способами, потому что уголь легко поддается всевозможнымъ измѣненіямъ. Вообще это—чрезвычайно податливый и благодарный матеріалъ, дающій возможность достигать значительныхъ эффектовъ.

Законченные рисунки этимъ способомъ достигаютъ болдаго впечатлѣнія природы. Несмотря на то, что рисованіе углемъ однодѣйствію, рисунокъ можно довести до того, что въ немъ будутъ чувствоваться краски, хотя на самомъ дѣлѣ ихъ и нѣтъ. Есть много произведеній извѣстныхъ художниковъ, исполненныхъ этимъ способомъ, напримеръ, работы Шиншана, Крижиданаго; ихъ рисунки углемъ, въ смыслѣ передачи живой природы, стоятъ нисколько не ниже, чѣмъ ихъ же произведенія въ краскахъ; портретъ артистки К., нарисованный углемъ Рвиннымъ, тоже производитъ не меньшее впечатлѣніе, чѣмъ его работы красками.

Изученіе рисованія углемъ не представляетъ большихъ трудностей; матеріалъ же, необходимый художнику, весьма незамѣлчивъ и дешевъ. Бумага для угля берется французская, которая отличается большой шероховатостью и бываетъ всевозможныхъ цвѣтовъ; ее можно замѣнять съ успѣхомъ сырой оберточная и всякая другая бумага съ шероховатой поверхностью. Уголь такъ же, какъ и карандаши, по своей твердости дѣлится по номерамъ. Для рисованія берется болше всего второй (болѣе мягкій) и третій (болѣе твердый) номера.

Чинить уголь такъ же, какъ и карандаши.

При рисованіи углемъ существуетъ нѣсколько пріемовъ. *Первымъ* изъ нихъ ничѣмъ не отличается отъ пріема рисованія карандашомъ, т.-е. вы рисуете сначала контуры предмета, а затѣмъ приступаете къ тушеванію, совершенно такимъ же образомъ и въ той же послѣдовательности, какъ вы дѣлали это при рисованіи карандашомъ.

Мы не рекомендуемъ, однако, пользоваться этимъ пріемомъ, такъ какъ при немъ нисколько самая дѣльная и характерная особенность техники рисованія углемъ—сходство ея съ техникой живописи.

Гораздо лучше и полезнѣе въ этомъ смыслѣ другой пріемъ, который состоитъ въ слѣдующемъ. Прежде всего быстро и въ общихъ чертахъ набрасываютъ контуры



Рис. 1. Положение руки и угля при набрасывании рисунка.



Рис. 2. Показывающий, как держать уголь при прокладке линии.

предмета. При набрасывании рисунка уголь удобнее всего держать такъ, какъ показано на рисункѣ 1-мъ, то-есть вы должны держать его не такъ, какъ держите карандашъ или перо, а тремя пальцами за конецъ угля, повернувъ ладонь къверху.

Затѣмъ вы кладете уголь ладонью на бумагу, какъ показывается рис. 2-й, и затираете всѣ тѣневые мѣста въ общей массѣ, нажимая нѣсколько сильнее въ болѣе темныхъ мѣстахъ и ослабляя нажимъ въ болѣе свѣтлыхъ мѣстахъ. Продолжая эту операцію, вы вооружаетесь *клячкой* или размятымъ между пальцами *мякишемъ хлѣба*, которые служатъ для рисованія свѣтомъ и вообще для удаленія угля въ темныхъ мѣстахъ, а также *растущиковъ*, которой пользуются для полученія полутоновъ.

Хлѣбъ для рисованія берутъ бѣлый и не содержащій въ себѣ масла, присутствіе котораго можетъ испортить рисунокъ. Взявъ часть мякиша, начинаютъ его раскатывать между пальцами, до тѣхъ поръ, пока онъ не превратится въ однообразную тѣстовидную массу. Затѣмъ придаютъ одному концу острую форму и, взявъ мякишъ, какъ показано на рисункѣ 3-мъ, концомъ снимаютъ уголь на тѣхъ мѣстахъ, которыя надо освѣтить.

Кромѣ мякиша, применяемого для снятія угля, въ данное время существуетъ особая мягкая сѣрая резина подъ названіемъ «клячка»; она съ большимъ успѣхомъ



Рис. 3. Показывающій, какъ пользоваться мякишемъ хлѣба или клячкой.

можеть замѣнить мякишъ хлѣба, который быстро сохнетъ, особенно, если работать приходится на воздухѣ; клѣчка же всегда въ вашихъ рукахъ будетъ мягка и гибка. При работѣ ее такъ же, какъ и хлѣбъ, слѣдуетъ разминать въ рукахъ.

Растушовки имѣются въ продажѣ двухъ сортовъ: бумажныя и замшевыя. Замшевыя растушовки—болѣе мягкія.

Какъ держать растушовку и пользоваться ею при работѣ, видно на рисункѣ 4-мъ.

Вместо растушовки можно пользоваться для полученія полутоновъ просто пальцемъ: растирая пальцемъ уголь, какъ показываетъ рисунокъ 5-й, вы получите прелестные полутоны самыхъ разнообразныхъ оттѣнковъ; пальцемъ же можно смягчить слишкомъ рѣзкія или, какъ говорятъ художники, «кричащія» свѣтлыя пятна.

Итакъ, пользуясь по-серединѣ клѣчкой, растушовкой и углемъ, вы исправите дефекты контура и тѣней, отъ общаго переходите къ болѣе мелкимъ подробностямъ и доводите рисунокъ до полной законченности.

НА РИСУНКАХЪ 6, 7 и 8 наглядно представленъ весь вышеописанный ходъ рисованія. Рис. 6 показываетъ, какъ слѣдуетъ начинать рисунокъ. Вы видите на немъ



Рис. 4. Прихвѣненіе растушовки.



Рис. 5. Применение растирания пальцем.

лишь самый общий контуръ кувшина. На рис. 7, планша углемъ, проложена общая масса тѣной. Рисунокъ же 8 показываетъ, до какой степени завершенности слѣдуетъ доводить вашу работу.

Понятно, что на первыхъ порахъ, пока вы не овладѣете матеріаломъ, ваши рисунки углемъ будутъ не волики васъ удовлетворять. Васъ будетъ затруднять и пользование микшемъ хлѣба, и применение растушвки или пальца, и различныя особенности угля; вы будете обращаться съ матеріалами робко и неуверенно; вашимъ рисункамъ будетъ недоставать мягкости; они будутъ, какъ говорятъ, «засушены». Въ каждой работѣ необходимъ навыкъ, а навыкъ пріобрѣтается только настойчивымъ упражненіемъ. Постепеннымъ упражненіемъ вы пріобрѣтете этотъ навыкъ, изучите характеръ матеріала и станете смѣлѣе и свободнѣе распорядиться имъ. Тогда вы увидите всѣ преимущества рисованія углемъ и полюбите его энергичные и широкіе приемы.

Неудобства работы съ углемъ заключаются, главнымъ образомъ, въ томъ, что приходится обращаться съ рисункомъ весьма осторожно, такъ какъ уголь легко сдвигается вѣтромъ, осмыляется отъ легкаго сотрясенія или стирается отъ прикосновенія руки. Но эти свойства угля имѣютъ и свои преимущества, такъ какъ непоправившійся или испорченный рисунокъ на бумагѣ или на холстѣ вы легко можете сбить грибочкомъ безслѣдно и не портя бумаги, а затѣмъ, удаливъ его, снова можете начинать рисовать на той же бумагѣ. Цѣлта бумаги слѣдуетъ, по возможности, разнообразить. Размѣръ рисунковъ надо дѣлать по возможности крупнѣе, напримѣръ, вдвое больше нашихъ репродукцій.

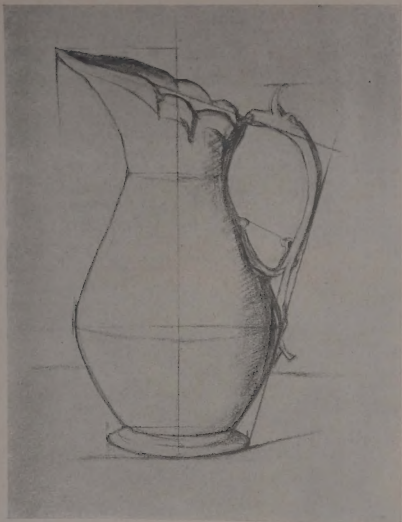


Рис. 6. Первоначальный набросок.

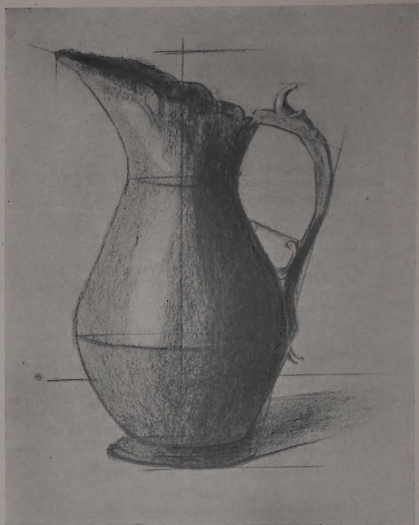


Рис. 7. Проникновения тени в общую массу.



Рис. 8. Законченный рисунок (рисунок на чистой бумаге).

Так, как и законченные рисунки углем отличаются простотой, то для сохранения их прибегают к закреплению. Для закрепления или, как говорят, фиксирования рисунка, в продаже существует много различных жидкостей. После их сравнительно дороги, и, живя в глуши, их не всегда возможно достать.

Мы рекомендуем самый простой и удобный способ для закрепления угольных и карандашных рисунков. Сбивают в равных частях смесь спирта и одну часть белой полиур, употребляемой для полировки мебели столярами^{*)}. Эту смесь взбалтывают, берут пульверизатор и на небольшой дистанции распыливают рисунок составленную жидкостью, настолько, чтобы бумага стала влажной; затем немного дают ему подсохнуть и повторяют ту же операцию (рис. 9).

Если рисунок достаточно зафиксирован и высох, то уголь или карандаш вам не удастся стереть даже резинкой. Такое закрепление рисунка не меняет тона бумаги и не допускает ее корчиться, сохраняя при этом мягкость и пушок угля. Указанный способ может быть применим ко всякому роду бумаги и холсту.

Рисунки углем могут быть весьма разнообразны по сюжету, начиная с предметов домашнего обихода и кончая пейзажем. Помещаемые ниже рисунки дают понятие и о наиболее подходящих для угля сюжетах и о тонкости тональности, в которой надо переходить от одного мотива к другому. На первом рисунке мы ограничимся предметами домашнего обихода и бытовыми мотивами; на следующем же тош приступим к рисованию животных и пейзажа.

РИСУНОК 10 и 11. Изображены с натуры предметы домашнего обихода: *трельяж, ваза и вазочка, корзинка*. На первом показаны, как следует начинать рисунок, а на втором — как избежать ошибок в законченности. Рисунки-этюды предметы могут быть зафиксированы другими, более или менее подходящими.

^{*)} В продаже имеется спирт, который может быть употреблен, прелесный или денатурированный спирт, который мы не рекомендуем пить, потому, что он содержит очень вредные добавки.



Рис. 9. Фиксирование рисунка.



Рис. 10. Видъ рисунка послѣ первоначальной прокладки тѣней.

РИСУНОКЪ 12. Нарисованы стирными руками предметы домашняго обихода.

Посмотря на вѣтривающіяся мелкія украшенія, вы рисуете данную группу такъ же, какъ и предыдущіе предметы: то есть, прежде всего набрасываете контуры, потомъ идящимъ угломъ покрываете общий тонъ рисунка съ его тѣнями, а затѣмъ отдѣляете болѣе темныя мѣста отъ свѣтлыхъ, вынимаете пальцемъ или мизинцемъ углубы свѣта и наконецъ, тонкимъ угломъ прорисовываете все подробности и украшенія рисунка.

РИСУНОКЪ 13. Грубога, составленная изъ предметовъ домашняго обихода: *стеклянный кувшинъ, деревянная чашка, ложка и скатерть*

Этотъ рисунокъ, въ отличіе отъ предыдущихъ, исполненъ такъ называемымъ «спрессованнымъ» угломъ и итальянскимъ карандашомъ.

Прессованнымъ угломъ рисуютъ такъ же, какъ простымъ мизинцемъ карандашомъ. Онъ не такъ легко сдвигается какъ обыкновенный уголь, а следовательно, и при рисованіи имъ надо соблюдать большую осторожность, чѣмъ съ обыкновеннымъ. Прессованный уголь существуетъ въ продажѣ также нѣсколькихъ номеровъ разной твердости.



Рис. 11. Декоративная корзина (плетеная из бамбука, с крышкой).

Fig. 12. Скульптурное изображение аппарата, установленного на дне котла.





Рис. 13. Прессованный уголь съ итальянскимъ карандашомъ.

Контуры рисунка можно рисовать обыкновенным углем, а приступая к передаче света и тени, вводите прокрашенный, для окончательной же отделки воспользуйтесь карандашом. Не забывайте все время следить за формой и за отношением пятен.

РИСУНКИ 14 и 15. *Гитара и голова оленя.*

Углем, карандашом или рисованием животных и птиц, как и с пшеницы, так и с глинозема, мордеи и с пчелы. Быстро и точно передать, как свет и тень, так и характера перьев и шерсти, можно быть достигнуто карандашом, как такой же збрис, как углем, а особенно, если приходится рисовать животное



Рис. 15 Первоначальная набросок с прокрашенными в общей массе глазами



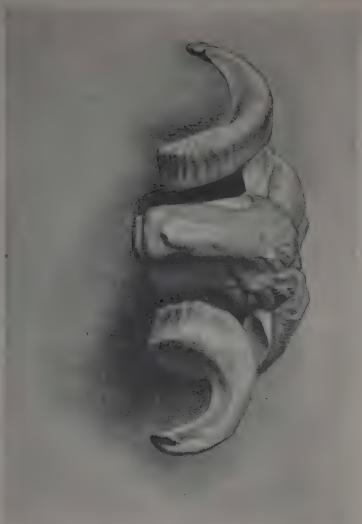
Рис. 15. Законченный вид (рисунок на белой бумаге).

белочной патуры или животного царства. На первом шаге рисунка показано, как начинать рисунок. Сначала набрасываете общую форму, затем детализируете членивую часть и, наконец, постепенно переходите от общего к частностям, доводите рисунок до такой законченности, как показано на втором шаге рисунка.

РИСУНОКЪ 16. Гилсовая голова барана.

Рисуете къ той же последовательности, какъ и голову волка. Старайтесь улавливать и правильно передавать не только видныя черты модели, но и самый характеръ того животного, которое вы рисуете.

Fig. 10. *Paracerasaurus* horns (specimens in German Museum).



АКВАРЕЛЬ.

В. А. Левикашъ.

Курсъ отъѣски дунью, положенный въ предыдущихъ томахъ настоящаго изда-
нiя, помимо своего чисто спеціальнаго назначенiя, служить, вѣроятно съ тѣмъ, и
переходною подготовительною ступенью къ работѣ красками. До сихъ поръ наша
работа сподвигалась къ усвоенiю, съ одной стороны, самой техники рисованiя кистью,
а съ другой — къ добиванiю живыхъ формъ, или въ видѣ силуэта предметовъ домаш-
няго обихода, или же въ отъѣски типичнаго, орнамента однимъ тономъ со всѣми
тѣнями и полутонами. Въ настоящемъ отдѣлѣ мы перейдемъ къ работѣ той же
системы, но не однимъ тономъ, а разнообразными тонами, — *акварелью*. Такъ какъ дѣль
намъ придется имѣть дѣло съ цвѣтовыми явленiями, съ различными красками и съ
окраской всевозможныхъ предметовъ въ зависимости отъ свѣта, то мы и познако-
мимся раньше, хотя въ общахъ чертахъ, съ такъ сказать, первоисточниками цвѣта
и нѣмъ влiянiемъ на необычайно разнообразную окраску предметовъ вообще, а затѣмъ
уже перейдемъ къ знакомству съ красками въ частности.

С В Ѣ Т Ъ и Ц В Ъ Т Ъ.

Всю богатую палу окраски природы мы наблюдаемъ преимущественно утромъ
или днемъ, т.-е. тогда, когда природа освѣщается солнцемъ. Правда, въ дунную или
лунную ночь природа приобретаетъ особую серебристую окраску, которую мы часто
можемъ наблюдать. Но въ темную ночь почти нѣтъ возможности различать не только
цвѣта предметовъ, но подчасъ и самыя предметы. Слѣдовательно, чѣмъ больше
предметы освѣщены въ природѣ, тѣмъ определеннѣе мы разбиремъ въ нихъ окраску.
Цвѣтъ предметовъ непосредственно связанъ со свѣтомъ. Источниками свѣта могутъ
быть различныя свѣтящаяся тѣла, напримеръ, керосиновая лампа, свѣча, луна, звѣзды,
но изъ всѣхъ источниковъ свѣта солнце есть наиболее сильный и важный источ-
никъ, дающiй самую богатую и эффектную окраску предметамъ. Поэтому, при дви-
женiи съ прохожденiемъ цвѣтовъ подъ влiянiемъ свѣта, мы будемъ имѣть въ
виду преимущественно солнечный свѣтъ. Солнечный свѣтъ въ полдень при безоблач-
номъ небѣ принимается за *чистыя бѣлая свѣтъ*, съ которыми уже сравнимозъ
нѣтъ остальные свѣта. Несмотря, однако, на то, что солнечный свѣтъ — бѣлый, онъ
можетъ, освѣщая какою росы на зеленыхъ листьяхъ или на травѣ, претить различнымъ
цвѣтамъ, въ томъ, конечно, случаѣ, если мы дадимъ определенное положенiе опти-
ческиму солнцу и каплѣ росы. Всякому также цвѣтно появленiе на небѣ при опре-

беленных условиях дيفной радуги. Происхождение дивных, явлений в каплях росы и радуге существенно различается от происхождения окраски других явлений природы, но как в том, так и в другом случается дивное происходит под влиянием солнечного света. Если в темную комнату через маленькое отверстие пропустить луч солнца и направить его на трехгранную стеклянную призму, то на белом экране получится изображение белой дивной радуги, в таком порядке: *красная дива, оранжево-желтая, желто-зеленая, зеленая, голубовато-зеленая, голубая, синяя и фиолетовая.*

Для дивной посылки разложенного солнечного света называется *спектральным спектром*. Если на экран, где получается изображение солнечного спектра, пробить узкую щель, через которую пройдет бы один какой-либо дивной лучик, например, красный, и затем этот лучик пропустить через вторую призму, то посылка разложен не получится, и на втором экране мы получим изображение щели, находящегося на первом экране, и с тем дивным, который проходит через щель первого экрана. На этом же физическом явлении объясняется

явления лучей солнца в каплях дождя основано явление радуги. Из приведенного примера видно, что белый солнечный свет состоит из суммы нескольких простых дивных. Для того, чтобы еще нагляднее убедиться в том, что сумма спектральных дивных дает белый дива, существует особый физический прибор, заключающийся в следующем. Картонный кружок разбивают радиусами на секторы, по числу дивных радуги, и каждый сектор окрашивают соответствующим дивным спектра (рис. 1). Кружок помещается на ось, таким образом, чтобы его можно было привести при помощи особого механизма в быстрое вращение. Глядя на такой

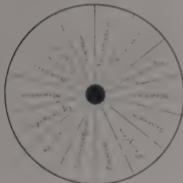


Рис. 1.

быстро вращающийся кружок, вы не будете различать отдельных дивных, и весь кружок как бы будет казаться окрашенным сплошным белым дивным, который является ослабленным белым. Конечно, с помощью такого прибора нельзя получить неограниченно совершенно белого дива потому, что материалная краска по своей природе и силе уступает спектральным дивным, но, при наличии очень хороших физических приборов, можно очень близко подойти к белому диву. Все вышеуказанные дива солнечного спектра находятся в искусственных источниках света — лампах, газ, свечки, — хотя с некоторыми изложением — в них меньше синих и фиолетовых дивных. Эта разница спектров различных источников



Рис. 2.



Рис. 3.



Рис. 4.

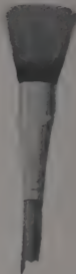


Рис. 5.

света настолько незначительна, что для нашей цели-знакомства с основными цветами может быть, без ущерба делу, не рассматриваема.

Посмотрим теперь, каким образом солнечный свет влияет на окраску тел природы, с которыми преимущественно и имеет дело живопись.

В природе тела в большинстве случаев, за исключением тел прозрачных и безцветных, являются цветными или окрашенными. Так, например, цветные стекла, различные цвета материй, листья деревьев, трава, камни принимают ту или иную окраску, в зависимости от освещения. Все это разнообразие окраски предметов мы наблюдаем только при условии, если эти предметы освещены дневным солнечным светом. При вечернем же освещении или при освещении лампы некоторые тела выглядят совершенно иначе, чем днем. Объяснение этого явления сводит на разнообразие цветовых явлений в природе находимых из следующего. Окружающие нас предметы на своей поверхности имеют, преимущественно тонкий слой, более или менее прозрачный. При освещении лучом солнца, часть спектральных лучей, пройдя этот тонкий прозрачный слой

поверхности стекла, отражается и возвращается обратно через тот же толщинный прозрачный слой. При этом, прошедшие часть диффузных лучей задерживаются или поглощаются стеклом, между тем как другие не задерживаются и достигают нашего глаза. Так, например, красное стекло отражает красные лучи, поглощая все остальные лучи спектра, поэтому оно и кажется красным, зеленое стекло отражает зеленые лучи, задерживая все остальные, поэтому оно и кажется зеленым и т. д. Если красное стекло освещать через синее стекло, то оно будет казаться почти черным, потому что оно поглощает синие лучи, а красные не попадают в данном случае. Например, если красный предмет освещать красным же светом, то он будет казаться еще ярче. Белые предметы отражают все лучи спектра в одинаковой степени. Поэтому белые предметы в одинаковой мере принимают окраску того света, которым они освещены. Если освещать белую бумагу красными лучами, она будет казаться красной, если синими, она покажется синей и т. д. Совершенно черные предметы, в противоположность белым, поглощают все лучи спектра. Цвет краски, как мы сказали, обуславливается теми лучами спектра, которые она способна отражать. А так как в спектр нет черного цвета, ибо в фидикл черной свиты обозначает отсутствие всякого света, то цвет черной краски и зависит от того, что она не отражает никаких лучей.

В действительности, однако, она отражает в слабой степени некоторые лучи. Если бы черная краска совсем не отражала лучей света, то мы не имели бы возможности наблюдать складки на черных материалах. К тому же черная краска имела различные оттенки, что особенно замечено, если черную краску смешать с белым. Смесь черной краски с желтой дает зеленоватую, а смесь с красной — фиолетоватую. Таким образом, строго говоря, черной краски в природе и нет совсем.

Серый цвет, который является ослабленным белым, занимает промежуточное место между белым и черным цветом, т. е. он отражает всякого цвета лучи. Все предметы с белой и серой окраской наиболее способны принимать цвет того освещения, которому они подвержены. Вот почему всякому, вероятно, приходилось наблюдать, как изменяют свой цвет белые камни терракоты, проводящая дорожка, белые камни на берегу моря, которые при заходе солнца становятся красными или оранжевыми.

Гладкая поверхность, как, например, полированная красная сталь, полированный фарфор, подвержены несколько иным изменениям световенного цвета цвета, нежели матовая поверхность. Они могут прекрасно отражать все цвета, независимо от собственной окраски.

Для вывода из всех этих наблюдений и опытов, выходящий из природы краскам следует помнить, что все предметы природы не имеют определенной и постоянной окраски, а подвержены всевозможным изменениям в зависимости от освещения.

ОСНОВНЫЕ И ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВЕТА.

В окраске гитары природы имеются все цвета спектра, но не в таком чистом виде. Цвета природы окрашены в смешанные и притом в значительно ослаблен-

ные тона, как бы и несколько затемненные, что объясняется разнообразием свойств поверхности тела, отражающей спектральные лучи. Несмотря на такое разнообразие окраски влге природы, все их дйтва происходят от спектральных. Поэтому спектральные дйтва мы называем *основными*, а все остальные, которые могут быть составлены из основных, — *соединенными*. Наименьшее число основных дйтвов спектра обозначается. Исходя из результата, полученного при смещении материальных красок, полагаем, что из красного, желтого и синего дйтвов можно составить все остальные спектральные дйтва. Некоторые знаменитые художники, напр., Леонардо да Винчи, считали основными дйтвами следующие четыре: красный, желтый, зеленый и синий. Правда, смсь желтой и синей материальных красок дает зеленый, но она не похожа, отнюдь, на спектральный зеленый дйत्व. Чистый же зеленый спектральный дйत्व нельзя составить из каких бы то ни было частей спектра, а потому его необходимо считать *основным* дйтвом. Из смещения желтого и красного спектральных дйтвов можно получить оранжевый, из красного и синего — фиолетовый и т. д., но эти смещения не дают чистого спектрального оранжевого или фиолетового дйтва. В изстоящее время, на основании дйтвовых ощущений нашего глаза и оптических данных, установлены *три основных спектральных дйтва* — красный, зеленый и фиолетовый, так как смсь красного и зеленого дает желтый дйत्व, а смсь зеленого и фиолетового — синий, но для составления чистых спектральных или радужных дйтвов со всеми их оттенками необходимо брать все семь главнейших дйтвов радуги, т.-е. красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый.

Все дйтва спектра разделяются на *теплые* и *холодные*. К теплым относятся: красный, оранжевый, желтый и желто-зеленый, а к холодным — голубо-зеленый, синий и фиолетовый. Зеленый дйत्व составляет как бы переходную ступень между теплыми и холодными дйтвами, хотя его скорее можно отнести к холодным.

Мы уже говорили, что смсь всех дйтвов спектра образует белый дйत्व. Но белый дйत्व можно получить и от иных сочетаний спектральных дйтвов: есть пара дйтвов, которые в смещении все же дают белый дйत्व. Так, например, синий и желтый спектральные дйтва образуют белый дйत्व¹⁾. Такие два дйтва, которые при оптическом смещении образуют белый дйत्व, называются *дополнительными*, так как они взаимно дополняют друг друга до белого. При этом каждый теплый дйत्व имеет дополнительным соответствующий холодный: красный имеет себе дополнительный в голубо-зеленом, фиолетовый — в желто-зеленом, желтый — в синем, оранжевый в голубом; один только чистый зеленый не имеет, строго говоря, дополнительного, но до некоторой степени роль эту играет для него пурпуровый дйत्व (таблица II).

Основываясь на спектральных дйтвах, которые, как мы видели, имеют непосредственное влияние на окраску природы, на красках материальных, употребляемых в живописи, также стремятся найти, при помощи различных соединений, такие дйтва и оттенки, которые находятся в спектре. Но, к сожалению, в красках

¹⁾ Этого не получится, конечно, если смешивать материальные краски, а не дйтва спектра.

употребляемых художниками, илье такая цѣль, которые были бы тождественны съ цѣлями спектра, такъ какъ цѣль материальной краски сложна и состоитъ изъ множества составныхъ частей спектра, притомъ каждая такая часть различна по своей яркости. Имя не менѣе, художникъ живописецъ, иль наобороту, эстетическимъ мировымъ зрениемъ духа, постигаетъ материальными красками приблизительно такого же впечатлѣнія, какое производятъ солнечные лучи въ природѣ, хотя сила и яркость красокъ въ природѣ всегда превосходятъ живопись.

О КРАСКАХЪ ВООБЩЕ.

Для изображенія на холстѣ или бумагѣ окружающей насъ природы со всѣми ея красками и дивной широй солнечнаго освѣщенія употребляютъ специально приготовленные для этой цѣли краски.

Краски въ томъ видѣ, въ какомъ ими пользуется художникъ, состоятъ изъ двухъ необходимыхъ элементовъ: изъ собственно краски или особо красящаго вещества, сина пигмента и связывающаго вещества, которое даетъ возможность накладывать краску на холстъ или бумагу. Названія свои—масляная, акварельная, эмалевая, покровная и т. д. краски получаютъ отъ названія различнаго связывающаго ихъ вещества. Такъ, напримеръ, если красящее вещество соединено съ масломъ, то краска называется масляной. Оксидъ и родъ живописи обуславливаетъ и связывающимъ краску веществомъ, и потому различаются живопись масляную, акварельную и т. д.

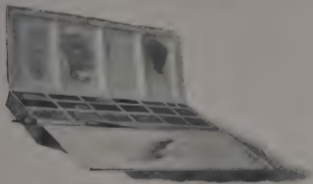


Рис. 6.

Красящее вещество для красокъ либо добавляется изъ земли естественнымъ путемъ, либо готовится химически. Къ первымъ относится, такъ называемая *земляная краска*: охра, умбра, сѣнна, земля, а къ вторымъ—краски, вырабатываемыя

химическим путем на фабриках. Земляная краска, по извлечении ее из земли, подвергается сначала измельчению на особых мельницах. Затем, ее смешивают с водой и шпатель отстоятся, чтобы лишняя ее осела. Когда краска оседает, воду удаляют, а краску сушат. Таким образом краска получается в порошок, но подобие муки. Полученная таким путем краска называется старою или *лашуратоном*. Если же натуральную краску подвергнуть прокаливанию при высокой температуре, то получается земляная жженная краска. При процессе прокалывания органические вещества, заключающиеся в красках, превращаются в уголь, и сама краска меняет свой состав, а вместе с тем и меняется и самый цвет краски, которая, в зависи-

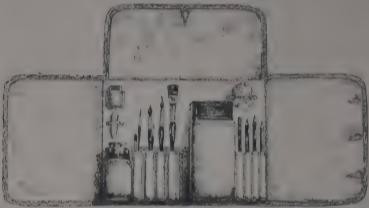


Рис. 7. Кожаная сумка для принадлежностей.

мости от температуры и продолжительности изкалывания, получается различные оттенки. Вообще же все земляные краски после прокалывания получают красноватый оттенок. Земляные краски раньше других стали употребляться в живописи, и они являются чрезвычайно прочными. Что же касается искусственных, химических красок, то они, в большинстве случаев, представляют собою окиси различных металлов — ринка, синеродистого железа, свинца, или добавочной или минеральной — лазурного камня (*lapis lazuli*), малахита (*Malachite*), лазурита и других. К химически приготовленным краскам относится также краски органические, извлекаемые из растений, например, индиго (растение *indigofera*), краплак (корень растения *Rubia tinctoria*) и другие.

Материальная краска по своей чистоте уступает тем образцам, даваемым светом, которые даны самой природой, а потому только в некоторой мере или менее приближаются к спектральным; таковы: киноварь, желтый уромь, деленая Вер-

иель и ультрамаринъ. Всѣ остальные цвѣта красокъ, въ общемъ, значительно темнѣе и слабѣе спектральныхъ.

Каковы же краски нужно считать основными? Если бы смѣшеніе красокъ давало тотъ же результатъ, какой даетъ смѣшеніе спектральныхъ цвѣтовъ, и если бы краски по своему соответствовали спектру, то установить основные цвѣта красокъ было бы не трудно. Но смѣшеніе разныхъ и тѣхъ же цвѣтовъ спектра и материальныхъ красокъ даетъ иногда совершенно невозможный результатъ. Вѣдь хотя бы даже два цвѣта, какъ синий и желтый, которые въ спектрѣ при смѣшеніи образуютъ бѣлый цвѣтъ, а въ краскахъ — зеленая. Кроме того, смѣсь двухъ красокъ всегда темнѣе по силѣ тона, чѣмъ каждая изъ нихъ въ отдельности. Поэтому среди художниковъ принято считать основными иные цвѣта, а именно: синій, красный и желтый, какъ было бы благодарное для составленія многихъ другихъ красокъ и оттенковъ. На практикѣ, однако, художники пользуются въ большинстве случаевъ, не тремя цвѣтами, а не 7-ю спектральными, а цвѣтами, девятию: синій и бѣлый, которые берутъ за основные, и изъ нихъ уже составлять необходимые оттенки.

Таблица I изображаетъ цвѣта наиболее употребительныхъ красокъ. Приводимъ также ихъ названія:

Списокъ красокъ.

1. Лимонная желтая (Jaune citron);
2. Хромъ желтый (Jaune de chrome);
3. Хромъ желтый темный (Jaune de chrome foncé);
4. Индійская желтая (Jaune indien);
5. Кадмій желтый оранжевый (Jaune de cadmium orange);
6. Киноварь (Vermillon);
7. Карминъ (Carmin);
8. Лакъ пурпуровый (Laque pourproure);
9. Охра желтая (Ocre jaune);
10. Сіенна натуральная (Terre de sienne naturelle);
11. Сіенна жженая (Terre de sienne brûlée);
12. Умбра натуральная (Terre d'ombre naturelle);
13. Умбра жженая (Terre d'ombre brûlée);
14. Серія (Séria);
15. Слоновая кость черная (Noir d'ivoire);
16. Индиго (Indigo);
17. Зеленая Веронези (Vert Véronèse);
18. Изумрудная зелень (Vert émeraude);
19. Зеленая земля (Terre vert);
20. Зеленая Гукера № 1 (Vert de Hooker № 1);
21. Ультрамаринъ темный (Bleu d'outremor foncé);
22. Кобальтъ синий (Bleu de cobalt);
23. Смальта (Smalt);
24. Прусская лазурь или синій (Bleu de prusse);
25. Охра красная (Ocre rouge);
26. Цинковая бѣлила (Blanc de zinc).

Таблица 1.



Пурпуровый лазурь	Зеленая Вероника	Кинноварь	Прусская лазурь или дишоинная желтая	Синяя Пармизань	Вероника Хромъ желтый
Пурпуровый и Зеленая		Красный и Голуболазурный		Фиолетовый и Желтозеленый	
Китайский оранжевый Прусская лазурь Хромъ желтый Ультрамаринъ					
Оранжевый и Голубой				Желтый и Синий	

Таблица II. ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЦВѢТА.

Для первоначальных и для последующих несложных работ акварелью нет необходимости пользоваться приведенным списком красок. Иногда иногда достаточно будет следующие цвета:

- | | |
|----------------------------|------------------------|
| 1. Лимонная желтая; | 7. Сиенна жженая; |
| 2. Хромъ желтый; | 8. Слоновая кость; |
| 3. Хромъ желтый оранжевый; | 9. Изумрудная зеленая; |
| 4. Киноварь; | 10. Ультрамаринъ; |
| 5. Карминъ; | 11. Прусская лазурь. |
| 6. Сиенна натуральная; | |

АКВАРЕЛЬНЫЕ КРАСКИ.

Для выражения своих мыслей въ видѣ сложныхъ композицій или работы съ натуры, гдѣ требуется выразить известную идею или подобрать видимое въ известной красочной гаммѣ, существуютъ различныя вспомогательныя средства, обозначающія эту сложную задачу. Однимъ изъ такихъ средствъ является *живопись акварелью*. Такъ какъ краски, служащая для этой цѣли, растворяются водою, то ихъ называютъ также *водными красками*. Свое название акварель получила отъ латинскаго слова *аqua* — вода. Живопись акварелью въ болѣе усовершенствованномъ видѣ стала въ рядъ съ другими способами живописи сравнительно недавно, такъ какъ раньше ею пользовались преимущественно въ эскизныхъ работахъ, или употребленіи было очень ограниченное число красокъ. Въ настоящее же время есть художники, которые работаютъ почти исключительно акварелью, достигая въ этой области большого совершенства, не только въ эскизахъ, но и въ законченныхъ картинахъ, правда, разнѣрами уступаящихъ масляной живописи.

Акварельныя краски приготавливаются изъ красящихъ веществъ, въ которыхъ преобладаютъ, въ качествѣ связывающаго элемента, различныя клеи, напримеръ, гумми-арабикъ, декстринъ, яичный клей, съ прибавленіемъ меда или сахара и глицерина.

Акварельныя краски бывають *жидкими*, приготавливаемая на гумми-арабикѣ, въ влишкахъ, которые при употребленіи натираются въ порошокъ или особыми методическими палитрахъ, *жидкая на меду и желати*. Жидкія краски, въ видѣ пасты, такъ называемыя медовыя, складываются въ фарфоровыя, въ большинствѣ случаевъ, четырехъ-угольныя зашечки. Жидкія краски сохраняются, на подобіе масляныхъ, въ оплывшихъ грубочкахъ, изъ которыхъ краски выдавливаются, по мѣрѣ надобности, на палитру. Лучше другихъ сортовъ жидкая акварель для небольшихъ работъ, для крупныхъ же работъ и, въ особенности, при писаніи этюдовъ съ натуры удобнѣе акварель изъ грубочекъ. Тѣмъ не менѣе, многіе художники находятъ, что краски въ влишкахъ лучше другихъ. Твердая акварель обладаетъ наименьшею яркостью и растворяется иногда съ очень большимъ трудомъ, что и составляетъ ея главныя недостатки. Лучшими сортами акварельныхъ красокъ считаются тѣ, которая вырабатывается английскими фабриками Winsor & Newton и французскими Лефран-поиски (Lefrançois & Co.). Акварель въ живописи производится красками, поэтому бѣлила, или краски кровяныя, въ акварели не употребляются; родъ блѣ-

дять въ акварели неподвижность бумаги. Вообще же бумага въ акварельной живописи играетъ большую роль. Акварельная краска ложится на бумагу такимъ тонкимъ слоемъ, что чередъ него просвѣчивается бумага. Для того, чтобы получить болѣе густой и сильный тонъ, необходимо вѣсть болѣе краски на листъ. Темъ же меньше бумага, будучи даже густо покрашена краской, отражаетъ бѣлый свѣтъ, падающій на нее, что сообщаетъ краскѣ болѣе или меньше блесковатый видъ.

При вѣдѣхатии акварельная краска измѣняетъ свой видъ: она становится нѣсколько блѣднѣе. Акварелью обыкновенно пишутъ на шероховатой бумагѣ. Это имѣетъ оптическое значеніе. Краска, лежащая въ углубленіяхъ бумаги, представляется болѣе плотной слой, чѣмъ на гладкой поверхности, но на выступахъ бумаги такой бумаги краска болѣе блѣдная, вследствие большого просвѣчивания бумаги; если же смотреть на рисунокъ съ нѣкотораго расстоянія, то все сливается въ болѣе яркій тонъ, чѣмъ на гладкой бумагѣ.

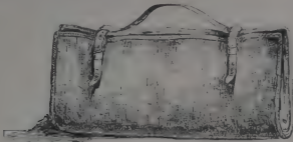


Рис. 8. Сумка для принадлежностей въ сложенномъ видѣ.

Темъ же меньше прозрачность акварели даже на самой лучшей бумагѣ даетъ большую примѣсь бѣлаго свѣта къ цветамъ краски, сообщая имъ болѣе или меньше блесковатый оттѣнокъ. Для устранения этого недостатка, преимущественно для живописцевъ воздуха и дали, къ акварельнымъ краскамъ прибавляютъ непрозрачную бѣлую краску, но пользоваться ею въ работахъ акварелью нужно очень осторожно и умеренно, хотя съ художники, которые работаютъ совершенно непрозрачными тонами красками, прибавляя бѣлаго ко всѣмъ краскамъ. Акварельная живопись съ примѣсью бѣлаго называется думью. Такъ какъ акварельныя краски прозрачны, то на выборъ бумаги должно быть обращено особенное вниманіе; если бумага измѣнитъ свой видъ, то это, несомнѣнно, отразится на работѣ. Нѣкоторые сорта бумаги, въ особенности дешевые, подъ дѣйствіемъ солнечнаго луча, желтѣютъ. Если жаждать избѣгаться, что этого не произойдетъ, то выстигивать бумагу на нѣсколько дней на солнце. При наличности хорошей бумаги и красокъ акварельная картина, наклеенная на картонъ и защищенная стекломъ, при отсутствіи сырости, сохраняется сотни лѣтъ.

МАТЕРИАЛЫ И ПРИНАДЛЕЖНОСТИ.

Как мы уже упоминали, для живописи чистой акварелью чрезвычайно важно качество бумаги. Для чистой акварели употребляется преимущественно совершенно бѣлая бумага, приготовленная изъ лучшихъ материаловъ. Лучшие сорта ее принадлежатъ въ Англии, но есть хорошие сорта также во Францiи и Голландiи. Англійская, такъ называемая Ватманская, бумага бываетъ трехъ сортовъ различной шероховатости. Чтобы отличить настоящую англійскую бумагу отъ фальсификации, нужно посмотреть ее противъ свѣта. На настоящей англійской бумагѣ виднѣтся настоящая надпись Whatman. Ватманская бумага совершенно бѣлая и не сильно выгибается изъ себя при сушкѣ. Изъ англійскихъ бумагъ можно рекомендовать еще бумагу Кресвика и Каттермолла. Существуютъ также довольно хорошей сорты французской бумаги болѣе гладкой подъ названiемъ «à la forme» и нидерландская papier de Rome, употребляемая для большихъ архитектурныхъ акварелей. Все эти сорта бумаги, какъ довольно дорогіе, можно приобрести тогда, когда вы уже усвоите работу акварельными красками и прочтете всѣ предварительныя изреченiя, для которыхъ можно пользоваться и знакомыми уже вамъ дешевыми сортами картона или же дешевыми сортами акварельной бумаги. Бумага въ такомъ видѣ, какъ мы ее получаемъ изъ магазина, не совсемъ удобна для работы, такъ какъ она, будучи смочена краской, коробится и становится волнистой даже послѣ того, какъ краска высохнетъ. Поэтому бумагу наклеиваютъ сначала на гладкую доску или картонъ, а затѣмъ уже приступаютъ къ работѣ.

Наклеивание бумаги производится слѣдующимъ образомъ.

Берутъ размѣры бумаги, нѣсколько большіе желаемого размѣра рисунка, и загибаютъ края бумаги, приблизительно на полтора-два сантиметра, со всѣхъ четырехъ сторонъ; при этомъ загибать изъ необходимо въ ту сторону, на которой желаютъ работать. Затѣмъ всю бумагу смачиваютъ мокрой губкой, до незначительнаго загнутыхъ краевъ, которые съ обратной стороны намазываютъ гумми-арабикомъ, при помощи кисточки, или крахмальнымъ клеемъ. Потомъ бумагу кладутъ на доску или картонъ, отгибаютъ обратно намазанные клеємъ края ее и протираютъ изъ тряпочкой, слегка выглаживая бумагу во всѣ стороны. Наклеиваютъ такимъ образомъ бумагу отъ угла къ углу, до тѣхъ поръ, пока она совершенно не выравнивается. Первые опыты наклеивки бывають неудачны, въ особенности, если не одинаково толстыми и ровными слоями намазать отогнутые края, но при вторичномъ наклеиваніи вы сами увидите, въ чемъ заключается недостатокъ перваго опыта, и достигнете лучшаго результата.

Для работъ съ натуры виднѣтся въ продажѣ готовые, со специально наклеенной бумагой, блоки различнаго формата, заключающіе въ себѣ нѣсколько десятковъ листовъ бумаги. Когда работа готова, то верхній листокъ снимаютъ ножикомъ, открывая чистый листъ для новой работы.

Достоинство кистей для работы акварелью тоже очень важно. Кисти, приготовленная не издѣтельно и изъ худого матеріала, не можетъ отбывать своему назначенію. Хорошія кисти значительно дороже кистей, употребляемыхъ въ живописи масляными красками. Лучшей сорты кистей для акварели употребляются изъ куньи или собачья, а болѣе крупныя кисти приготовляются изъ барбужей шерсти. Кисти

устанавливаются на стволы стальных перьев или же в металлических трубочки, которые, в свою очередь, устанавливаются в деревянные палочки. Иногда к палочкам приделывают кисти с обеих концов, причем на одном конце больший размер, а на другом меньший. Что касается формы кистей, то они бывают разными: круглая, плоская, короткая и длинная. Лучшими системами нужно признавать круглая и не особенно длинная, так как они больше вмещают краски, что особенно важно, когда нужно покрыть сразу одним тоном большую поверхность.



Рис. 9.

Для работы акварелью необходимо иметь в своем распоряжении, по крайней мере, три кисти различных размеров. Лучше и удобней, из особенности при работе на воздухе, иметь кисти двух размеров на одной палочке. Такие кисти различаются одна от другой обыкновенно на два номера: если ширинка, на одном конце № 12, то на другом — меньшей размер № 10. Для нашей работы удобнее №№ 16 и 14 (рис. 2). Это довольно крупные кисти, удобная для покрытия больших площадей одной краской. Можно проводить ими и тонкие линии, так как концы большой кисти, пропитанной краской, делается очень острым. Тоньше же можно иметь тончайшие круглые кисти, одну или две, № 0 (рис. 3) и № 2 (рис. 4). Они удобны пользоваться в тех случаях, когда требуется покрыть краской узкую полосу, или, как увидим дальше, для изображения веток дерева и т. п.

Для окраивания одним тоном большую площадь, напр., неба в пейзаже, употребляют особая плоская широкая кисти (рис. 5).

Помощником для краски служат металлические эмалированные ящики прямоугольной формы, очень удобные для переноски, что очень важно при работе с натурой (рис. 6). Ящики имеют две или три крышки, а внутри перегородки или жеги в форме прямоугольников, ширину формочек с красками. Кроме того, внутри ящика имеется узкое и длинное отделение для кистей. Для того, чтобы ящик удобно было держать во время работы, снизу к нему приделаны две кольца, которыми надеваются на большой палец левой руки. Палитру для смешивания красок размещают крышки ящика, в которых сделаны выемки для того, чтобы один тон разведенной краски не смешивался с другим.

В ящик можно положить столько красок, сколько в нем отделений, но, если вы желаете иметь большой набор красок, то можно в каждое отделение положить не по одной палитре, а по половинке. Кроме того, необходимо иметь особую банку для воды, лучше специальную фляжку, которую носить на ремне через плечо. При работе жидкими красками в тубочках очень удобны эмалированные палитры с углублением по изгибу ее края, в которых краска в достаточном количестве вымывается из тубочек. На край палитры надевается чашечка для воды. Доску с бумагой или блок при работе с натурой на воздухе либо держать рукой, либо класть на колени; в последнем случае нужно иметь складной железный или деревянный стул. Для художественных экскурсий на лето природы полезно иметь деревянный ящик или кожаную сумку, в которой помещаются все принадлежности акварельной живописи (рис. 7 и 8). Кроме всего перечисленного, у живописца всегда должна находиться и чистая полотняная тряпочка для вытирания ненужных красок на палитре. Вообще, лучше заготовить хорошие и удобные принадлежности, так как при работе неудобства плохо действуют на настроение, что несомненно отражается и на качествах рисунка.

Для удобства приводем описание специального мольберта-стола (рис. 9), в котором все предусмотрено в смысле удобства. Устройство его отчасти видно на прилагаемом рисунке, так что он легко может быть сделан любым столяром. Такой мольберт делается излишними те хлопоты, с которыми обыкновенно сталкивается работающий, прибегая ко всевозможным ухищрениям, чтобы прочно уста-

новую доску с бумагой и придать ей соответствующий наклон. В данном случае на мольберте доска с бумагой — совершенно легко принимается любой наклон и укреплается на железном подожении при помощи зажима с винтами—Е. Рама С выдвигается из неподвижной рамы Д, что дает возможность поднимать доску, если работаешь стоя, или опускать, когда нужно работать сидя. Высота доски — 167—172 сантиметра. Длина неподвижной рамы — 18 сантиметров. В ящике А с подвижной крышкой помещаются принадлежности. Мольберт — стол, существующий и в продаже в готовом виде. Само собою разумеется, что отсутствие такого мольберта отнюдь не должно служить препятствием для работы акварелью. Можно работать акварелью и на простой гладкой доске или на обыкновенном рисовальном столе, рисунок которого дан на II томѣ, и на который непосредственно наклеивается бумага.

ПРАКТИЧЕСКИЯ УКАЗАНИЯ.

Принцип работы чистой акварелью и отмывки тушью одинъ и тотъ же, разница только въ колоритномъ отношении. Следовательно, все что говорилось объ отмывкѣ тушью, относится и къ акварели. Тамъ не менѣе, необходимо имѣть въ виду,



Рис. 10.



Рис. 11.

что лучшим способом накладывания акварели кистью на бумагу нужно считать постепенный переход от более светлых тонов к темным. При таком способе все покрывают сначала очень слабым, но, во взоритном отношении, ярким тоном, оставляя с большой точностью и осторожностью светлые части (блики) предметов совершенно неокрашенными. Можно, конечно, вызвать блики и иным путем, вымывая в необходимых местах краску кистью, смоченною водою. Вымывавшие части становятся еще светлее, если, до высыхания, прикрыть их вымывшею бумагою и протереть ее, отчего краска переходит с акварели на пропускную бумагу. Для вымывания больших площадей употребляют и губку, которую смачивают водою, и промывают нужные места.

Но такой способ очень кропотлив, и мы рекомендуем бы нашим читателям, по возможности, его избегать, пользуясь имъ только для достижения полутоновъ, но никак не для бликовъ.

Для изображенія очень тонкихъ бликовъ, которые очень затруднительно сделать съ помощью кисти, можно воспользоваться особой стальной скаблишкою или острымъ перочиннымъ ножомъ, которымъ выскабливается бликъ въ любомъ мѣстѣ. Можно также вызвать блики и простымъ накладываніемъ бѣлой краски, но тогда живопись будетъ не чистой акварелью, а потому, если вы желаете имѣть работу чистой акварелью, нужно избѣгать пользоваться бѣлыми.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ.

Для начала работы нарисуйте карандашом, как и во второй главе, три прямоугольника, размером 3×1 , вершинами рис. 10, и покройте их одним самым светлым тоном киновари. Дать высохнуть краске, покройте еще раз два других прямоугольника той же краской, оставляя первый прямоугольник в первоначальной окраске. Наконец, третий прямоугольник покройте еще раз. Таким образом, третий прямоугольник должен иметь самый сильный тон, соответствующий естественному тону краски. То же самое проделайте с другими желтым (желтый оттенок светлый — рис. 11) и синим (ультрамариновый — темный рис. 12). Школьная краска, как киноварь, будучи разведена водой, оставляет на бумаге следы от крупицы, более темная, чем остальной тон, вследствие чего не вся поверхность прямоугольника кажется окрашеною равномерно. Чтобы избежать этого, нужно прежде всего тщательно размешивать краску на палитре кистью и все время, пока покрываете площадь, поддерживать смесь, мнявая ее каждый раз, когда набираете вновь краску на кисть.

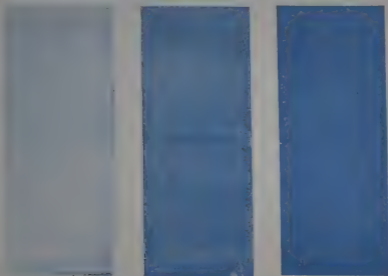


Рис. 12.

КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

А. Г. Носиковъ.

Орнаментами, какъ известно, называются тѣя изображенія, которыя служатъ для архитектурнымъ украшениямъ всевозможныхъ частей зданий или приравниются къ художественно-промышленнымъ производствамъ. Въ первомъ случаѣ они употребляются для украшения карнизовъ, колоннъ, капителей, фризовъ, стѣвъ, половъ и т. д. во второмъ — для придачи болѣе красиваго вида различнымъ предметамъ: сосудамъ, матеріямъ, мебели, вазамъ, ковчегамъ и др. Не имѣя самостоятельнаго значенія, орнаменты играютъ большую роль въ сочетаніи съ другими предметами, которымъ они придаютъ красоту и изящество, возвышая такимъ образомъ ихъ художественное достоинство.

Смотря по способу происхожденія, орнаменты раздѣляются на плоскіе (рисованные въ одной плоскости), рельефные и полурельефные.

Съ художественной точки зрѣнія наибольшаго вниманія заслуживаетъ рельефный орнаментъ, такъ какъ въ немъ дифференція производится игра свѣта и тѣней.

Художникъ-орнаменталистъ можетъ составлять очень сложныя дѣла, покуда въ своихъ композиціяхъ имѣя неисчерпаемыя источники, какіе ему даетъ геометрія и природа.

Прежде чѣмъ приступить къ систематическому изложенію курса рисованія орнаментовъ, я хочу сказать нѣсколько словъ о значеніи этого отдѣла рисованія для изученія рисунка и дать нѣкоторыя предварительныя указанія.

За послѣднее время многіе увлекаются исключительно натуралистическимъ методомъ преподаванія, совсѣмъ изгнавъ орнаментъ изъ обученія рисованію, находя, что онъ слишкомъ сухъ и скученъ, и что слѣдуетъ изучать рисованіе, не приближая къ нему. Разумѣется, стремленіе оживить преподаваніе рисованія заслуживаетъ самаго горячаго одобренія, но, пренебрегаясь въ результатамъ обученія только натуралистическимъ методомъ, приходится признавать, что рисунокъ изучается при немъ недостаточно глубоко, и вообще окончатѣльнѣе результаты получаются далеко не такіе блестящіе, какъ можно было бы ожидать. Несмотря на то, что преподаваніе ведется болѣе оживленно и разнообразно, правильности рисунка за послѣднее время не только не повышается, но, напротивъ, обнаруживается дѣлѣтвыи упадокъ. Такимъ образомъ, нужно признавать, что отрицательное отношеніе къ рисованію съ тѣмъ ошибочно; его недѣки изгоняютъ изъ обученія, а нужно непременно вести параллельно съ натурою, чтобы научиться строгому рисунку.

Не даромъ всѣ наши извѣстные художники рисовали въ свое время съ тѣснотой, и нѣкоторые изъ нихъ, напримѣръ, В. Верещагинъ, доходили въ передачѣ орнамента до высокой степени мастерства.

Изобразить предмет домашнего обихода лучше, чем передать сход и строго сложившийся в отношениих орнамент. Здесь не так ограниченное приближенное решение рисунком. На эскизах модели, особенно обрисованной форма предмета и его линий, и рисующий должен внимательно изучить и точно воспроизвести эту форму и не ограничиваться одним внешним видом и приблизительным сходством с моделью. Надо только помнить, по возможности, сходств при рисовании с натуры, стараться как можно больше разнообразить модели, рисовать над не только в прямом, но и во всевозможных (случайных) положениях. Само собою разумеется, что последовательность перехода от менее трудных моделей к более сложным также имеет большое значение.

Приступая к рисованию орнамента, следует прежде всего определить величину рисунка, место его на бумаге, чтобы он расположился на листе симметрично, и только уже приступая к рисованию. Главное внимание обращать на передачу общих форм орнамента с их собственными и подложными линиями и линиями складывать, чтобы передать связь с полной законченности.

Рисовать орнаменты следует не только при естественном освещении, но и при искусственном, при помощи которого можно красивее осветить модель и особенно отчетливо подчеркнуть ее формы и линии. Орнаменты нужно рисовать не только простыми синими карандашом, но и пастелью, а также живо-

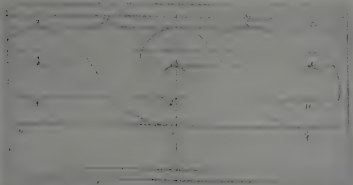


Рис. 1.

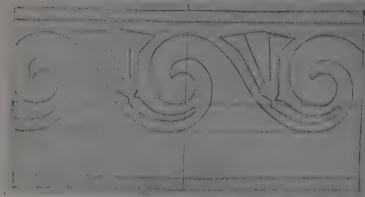


Рис. 2.

мится также и съ сангвиномъ. Прежде, чѣмъ начать примѣнять итальянскій карандашъ, надо набросать контуры простымъ карандашомъ или, еще лучше, уголемъ; вырисовывать же контуры и прокладывать линии уже итальянскимъ карандашомъ. Съ итальянскимъ карандашомъ слѣдуетъ работать осторожно, такъ какъ онъ трудно стирается. Сангиномъ рѣдкѣе линии можно сглаживать при помощи растирания пальцемъ. Самый употребительный итальянскій карандашъ—№ 1, болѣе твердый, и № 2, болѣе мягкий, употребляющийся для тушевки самыхъ темныхъ мѣстъ. Сангиномъ называется особый маслянистый карандашъ. Онъ еще хуже поддается стиранию съ бумаги, а потому имъ рисовать надо начинать только тогда, когда начнете немного владѣть рисункомъ.

Сангвинъ имѣется въ продажѣ двухъ сортовъ: одинъ имѣетъ коричневый оттѣнокъ, другой—красный. Въ послѣднее время появились сангвинъ, заглаженный въ дерево, подобно карандашу, что представляетъ значительную удобство при работѣ имъ. Техника рисованія сангвиномъ ничѣмъ не отличается отъ техники рисованія карандашомъ. Красивые оттѣнки получаются при размываніи сангвина пальцемъ или резиной. Такимъ образомъ, при рисованіи сангвиномъ резиной приходится пользоваться, главнымъ образомъ, какъ растушувкой. Навыкъ въ этомъ отношеніи приобретается, какъ и во всюду, упражненіемъ. Въ общемъ, это весьма благодарный и податливый матеріалъ, позволяющій достигать значительныхъ эффектовъ.

Бумажу слѣдуетъ разнообразить въ дѣлахъ, т. е. пользоваться не только обыкновенной бѣлой александрийскою, но и такъ называемою французскою бумагой, которая бываетъ различныхъ дѣтвъ: сѣрая, коричневая, желтая и пр.

При рисовании на двойной бумаге надо въ особенности избѣгать излишней черноты въ гуашевыхъ пятнахъ. Для подчистки эскизовъ и баночекъ можно пользоваться меломъ, который теперь тоже продается заглаженнымъ въ дерево, въ видѣ карандаша.

Что касается размера рисунковъ, то имъ рекомендуется имѣть приблизительно такое крупное приведеннаго въ нашемъ изданіи образцовъ.

У людей живущихъ въ глуши, можетъ возникнуть вопросъ, гдѣ достать эти илия модели. Это, однако, не такъ ужъ трудно, какъ кажется. Почти въ каждомъ губернскомъ городѣ можно найти магазинъ съ разными украшениями. Можно также выписывать списки или художественнаго магазина Ю. Бромманнъ (Москва), Петлиннаго профессора, дома Третьякова, или изъ формозной мастерской Императорской Академіи Художествъ (Петроградъ, Вас. Островъ, Николаевская наб.), а также изъ Центрального училища барона Штиглица (Алексин пер., съб. домъ). Наконецъ, издательское слово «Белтъ», съ своей стороны, пришло въ этомъ отношеніи на помощь своимъ подписчикамъ и организовало службу, гдѣ также можно найти модели для рисованія.

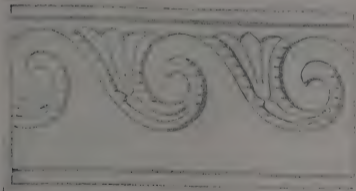


Рис. 3

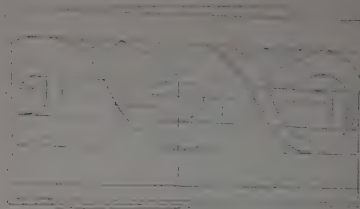


Рис. 1

РИСУНКИ 1, 2, 3, 4 и 5. ПЛОСКИЙ ОРНАМЕНТЪ, СЛУЖАЩИИ УКРАШЕНИЕМЪ ВЪ АРХИТЕКТУРЪ.

Определите отношеніе высоты къ ширинѣ и положеніе крайнихъ точекъ завитковъ *a, b, c, g, e*, потомъ определите границы внутреннихъ частей атласъ завитковъ между буквами *f, d, h, s, l, m*.

Обратите вниманіе на то, что упомянутые завитки находятся между двумя горизонтальными параллельными линіями. Определите, гдѣ по отношенію срединѣ орнамента находится средній завитокъ. Затѣмъ набросайте общую форму, слѣдя за размерами и формой промежутковъ между линіями, определите точки *p* и *z*, намѣтите украшенія, находящіяся между завитками.

Рисунокъ 2-й изображаетъ тотъ же орнаментъ, но вырисованный болѣе подробно.

Рисунокъ 3-й. Вырисовываете окончательно форму орнамента; намѣчаете толщину его и тѣ подробности, которыя вы къ нему добавите, стираете вспомогательныя линіи и, наконецъ, прокладываете главныя тѣни.

Рисунокъ 4-й изображаетъ орнаментъ въ сокращеніи сбоку. Въ этомъ случаѣ, какъ и въ предыдущемъ, находите сначала отношеніе между крайними точками; затѣмъ определите положенія орнамента по отношенію къ плоскости горизонта.

Параллельная линии, между которыми находится завиток, станут теперь сходящимися, промежутки же между завитками будут уменьшаться по мере удаления от рисующего.

Именно это же надо замечать сначала крупная части орнамента, начиная с ближайших и постепенно переходя к более удаленным от глаза.

Рисуя, следите за отношениями частей орнамента и промежутками между ними. Когда рисунок будет установлен, вырисуйте контуры, и дайте понять, как показано на рис. 5-м.

РИСУНКИ 6, 7 и 8.

Первые два рисунка показывают, как надо начинать рисовать плоский орнамент, построенный на вертикальном положении и сбоку от рисующего. Но обычно можно определить сначала отношение между крайними точками орнамента и положение его по отношению к горизонту. Затем, применив правила перспективы о сокращении линии, рисуете плоскость, на которой расположится орнамент, и замечаете среднюю орнамента вертикальной линией *ab*. Конечно, эта линия будет неодинаково удалена от краев орнамента и раздвинуть его на *ab* неравно пополам; ближайшая к рисующему половина будет казаться больше.

Рисунок 6-й показывает, как начинать работу. Вы наглядно видите на нем также, как надо применить в данном случае правило перспективы о суждении параллельных линии. Затем, замечаете более крупная части орнамента, сравнивая во время как форму самой украшения, так и промежутков, находящихся между ними.

Рисунок 7-й изображает орнамент, нарисованный в контуры, с мелкими частями его. Рис. 8-й показывает, до какой оконченности нужно доводить означенный орнамент.

РИСУНКИ 9, 10 и 11. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОБЪЕМ — ЗУБЧИКИ, СЛУЖАЩИЕ УКРАШЕНИЕМ ЮВИЧЕСКАГО ОРДЕРА.

Эта модель служить украшением в сокращении геометрических форм; потому рисовать такой модели следует обязательно сбоку, применив при этом все знания по перспективе.

Рисуя данную модель, вы должны все время следить за сокращением плоскости и линии, да их наравлении и соотношения друг с другом, не забывая в то же время форму и размеры промежутков между ними. Конечно, параллельная линии должны сходиться на горизонте.

Рисунок 9-й показывает, как надо начинать рисунок.



FIG. 5

Когда рисунок будет установлен, приступите к более тщательной прорисовке его и начертите собственная и помогающая линии, как показано на рисунке 10.

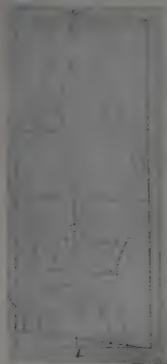


Рис. 6.

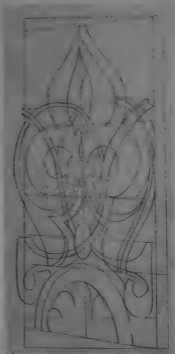


Рис. 7.

Если окажется, что рисунок нарисован верно, то приступите к окончательной прорисовке его и доведите его до такой законченности, как показывается рис. 11.

Полутона на таких моделях не следует рисовать.

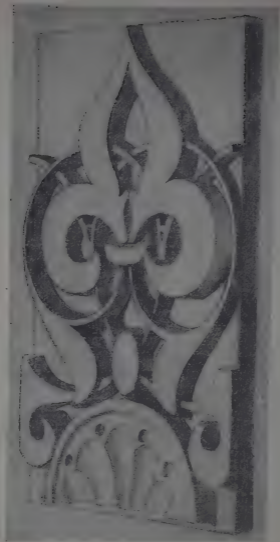


FIG. 8.



Рис. 9



Рис. 10



Page 11

РИСУНКИ 12 и 13. ГЕОМЕТРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ. ЧАШКА СЪ ШАРОМЪ.

Контуры рисунка очень простые: они состоят из трех окружностей различного диаметра, которыми необходимо определить наглядно. Давшись наибольшей форме главного шара и приступая к переднему, начинаем рисовать с самой нижней точки и постепенно переходим к заднему шару, подтонам и рефлексам. Если даже вы рисовали уже круглую геометрически чашку, то затруднений испытать вам не может.

Подобный мотив следует доводить до полной законченности, стремись передать характер материала и рельефность орнамента. Рис. 12 и показывает, как начинать рисование, рис. 13 изображает орнамент уже законченным, лишь.

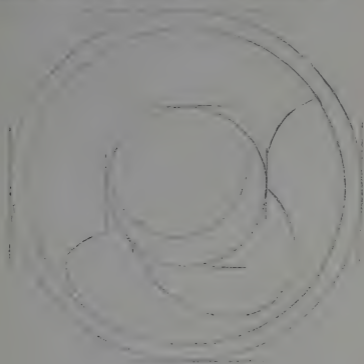


Рис. 12



FIG. 11

РИСУНКИ 14, 15, 16 и 17. РОЗЕТКА, УПОТРЕБЛЯЮЩАЯСЯ, КАК
АРХИТЕКТУРНОЕ УКРАШЕНИЕ.

Нарисуйте две окружности одну внутри другой, сообразно той величине, с какой хотите. Вторую окружность разбейте на пять равных частей, начиная движение от точки *a*.

Определите затем величину маленькой внутренней окружности, нарисуйте ее и наметьте величину углов. Нарисуйте тщательно форму отдельных лепестков, розетки и наметьте главную линию, нарисуйте туль одновременно с контуром и доведите до законченности рисунок 16-го или 17-го.

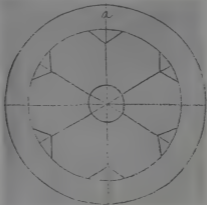


Рис. 14

РИСУНКИ 18 и 19. ОРНАМЕНТ, ЗАИМСТВОВАННЫЙ ИЗ РАСТИТЕЛЬНОГО
ЦАРСТВА ОБЩАЯ ЕГО ФОРМА— ПЯТИЛИСТНИКЪ.

Определите отношение между крайними точками орнамента и нарисуйте форму пятиугольника; определите ширину верхнего листа и положение средней и нижних листов по отношению верхних и средних. Проведите вертикальную линию через верхний орнамент, наметьте величину стебля. Набравшая общую форму орнамента,

сравнивайте все время его крайнія точки, величину листьевъ и промежутки между ними. Когда контуръ будетъ готовъ, прорисуйте главныя тѣни и доведите рисунокъ до такой законченности какъ показано на рисунокѣ 19-мъ.

**РИСУНКИ 20, 21 и 22.
РАСТИТЕЛЬНЫЙ ОРНАМЕНТЪ—ВОДЯНАЯ ЛИЛІЯ.
НАРИСОВАННАЯ СЪОКУ.**

Опредѣливъ отношеніе ширины и высоты, нарисуйте окружность въ сокращеніи; затѣмъ определите величину внутренняго цвѣтка, ширину и толщину лепестковъ (рис. 20).



Рис. 19.

Послѣ этого набросайте въ общихъ чертахъ рисунокъ, какъ показываетъ рис. 21. Если, сравнивъ этотъ набросокъ съ моделью, вы найдете, что размѣры частей вѣрны, то приступите къ болѣе тщательной вырисовкѣ орнамента.

При этомъ рисуйте одновременно и контуръ и главныя тѣни, постепенно доводя рисунокъ до такой законченности, какъ изображено на рис. 22. Получена здѣсь отсутствующая, но вы видите, что и однихъ главныхъ тѣней, если форма ихъ правильно намѣчена, достаточно, чтобы придать рисунку рельефность.



Рис. 20.

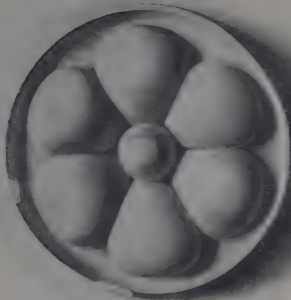


Рис. 17

РИСУНКИ 23 и 24. ОРНАМЕНТЪ ВЪ ВИДѢ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ЛЕНТЫ.

Первый рисунокъ показываетъ, какъ начинать рисунокъ. Определите отношеніе между крайними точками *a, b, c, d*, а также отношеніе между большими частями *e, f, g*. Потомъ найдите положеніе точекъ *m, n, z, x*. По отношенію къ этимъ точкамъ вы определите другія точки перидодической ленты, набросываете общую форму орнамента и заглавья, постепенно переходя отъ общаго къ частностямъ, передаете въ

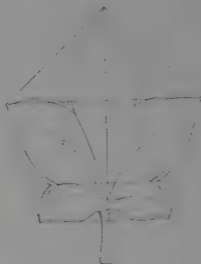


Рис. 18

подробности и въ характерныя черты, которыя были вами замѣчены. Слѣдуетъ при этомъ за тѣмъ, чтобы дѣли были плавныя, красивыя, безъ угловатостей. Наконецъ, приступаете къ передачѣ свѣта и тѣни, слѣдя не только за формами собственными и подвижныхъ тѣней, но также и сравнивая ихъ между собою въ отношеніи ихъ силы. Рис. 24-й изображаетъ орнаментъ въ законченномъ видѣ.



FIG. 19

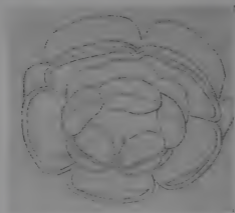


Рис. 21.

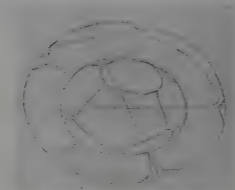


Рис. 20.

РИСУНКИ 25, 26, 27 и 28. ОРНАМЕНТЫ, ПЕРЕОБРАЗОВАЩИЕ СТИЛИЗОВАННЫЙ ЦВЕТОК ЛЮТОСА.

Определите отношение между крайними точками орнамента; разделите рисунок на две части вертикальной линией; определите, какую часть всей ширины орнамента занимает «манжетка» и какую часть — «сердечки», т. е. «манжетка» и стебель «пята».

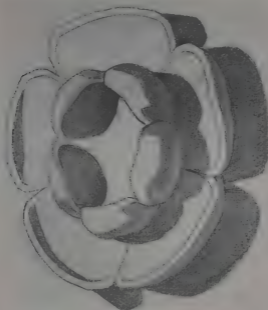


Рис. 22.

Набрасывая общую форму орнамента, сравнивайте ее с проведенными прямыми линиями (рис. 23); затем, если есть ошибки в размерах, постепенно переходите к передаче более точной формы орнамента с его теньями и толщиной, добиваясь одновременно яркого и четкого рисунка и чистых контуров и чистых линий. На наших рисунках представлена весь ход рисования.

Обратите внимание на характер орнамента. Общая форма цветка постепенно суживается кверху, тогда как боковые лепестки расширяются книзу.

Лепестки надо помнить, что цветоложе находится внутри чашечки, следовательно, во время бы положения или нахождения орнамента по отношению к краю чашечки не может быть меньше самого цветка.

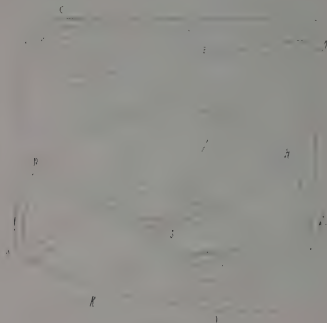


Рис. 21



FIG. 25



FIG. 25.



FIG. 26.



FIG. 27.



FIG. 28 (Phacelia cicutifolia).

РИСУНКИ 29 и 30. ОРНАМЕНТЪ—ЛИСТЪ КЛЕНА.

Общая форма орнамента представляется собой пятиугольник. Измените отношение между крайними точками, определите, какую часть всей ширины и высоты занимает орнамент, варьируйте пятиугольник, определите величину и общую форму среднего листа, а также боковых и нижних. Сравняйте с горизонтальными и вертикальными линиями крайние точки листьев.

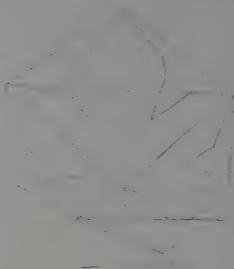


Рис. 29

Варируйте из общей чертах форму листа, потом определите более крупные дубчики, их место и величину и, наконец, перейдите к мелким дубочкам. Варируйте, меняйте цвет, сначала более темный, а потом постепенно переходите к более светлым, сдвигая все предметы формой и отношением к линии.



FIG. 30.

РИСУНКИ 31 и 32. ОРНАМЕНТЪ, ПДОБРАЖАЮЩІИ СОВОЮ ДАВРОВОЮ
ВѢТКУ.

Определите отношение между крайними точками орнамента, нарисуйте общую форму листьев с середины вѣточки; заодно, отдельно наметайте группы листьев, увеличенную общую форму; а также сделайте промежутки между листьями и нуль крайними точками, сравните ихъ съ вертикальными и горизонтальными линиями, рис. 31.

Передайте характеръ каждаго листа, сравнивая его съ другими, и, когда рисунокъ будетъ тщательно нарисованъ, продолжите собственнымъ и плавнымъ контуромъ рис. 32.



Рис. 31.



FIG. 32.

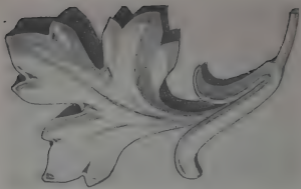


FIG. 35.

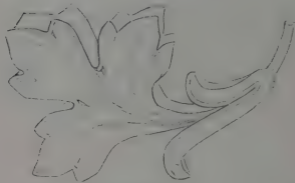


FIG. 36.

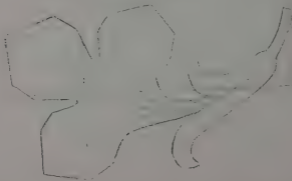


FIG. 37.



FIG. 36.

РИСУНКИ 33, 34, 35 и 36. ОРНАМЕНТЪ, ПЗОБРАЖАЮЩИЙ ЛИСТЪ
СЪ ДВИЖЕНЕМЪ.

Определите отношеніе между крайними точками модели, найдите величину чашечки, изъ которой расцвѣтъ листа, зарисуйте среднюю линию листа и величину отдельныхъ долей его. Набросавши общую форму, старайтесь въ общихъ чертахъ передать движеніе листа, а затѣмъ переходите къ подробностямъ листа, какъ показано на рисункѣ 34-мъ. Одновременно замѣчайте и форму главныхъ главъ. Исправляя рисунокъ, болѣе тщательно продолжите главныя главы, соблюдая ихъ отношенія (рис. 35), и постепенно доведите до законченности рисунокъ 36-го.

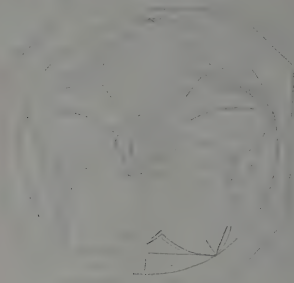


Рис. 37.

РИСУНКИ 37 и 38. ОРНАМЕНТЪ ПЗОБРАЖАЕТЪ РОЗЕТКУ—РАСПЯСТЫВШИЕСЯ
ЦВѢТОКЪ, ЗАКЛЮЧЕННЫЙ ВЪ ОКРУЖНОСТЬ.

Нарисуйте общую форму доски и окружность, въ которую вписанъ пятиугольный квадратъ. Найдите величину среднихъ шарнировъ и определите углубленіе листьевъ; дѣломъ набросайте общую форму, слѣдя за размѣрами отдельныхъ частей, и постепенно доведите до законченности рисунокъ 38-го.



FIG. 18

ФИЛОСОФСКИЕ ЭТЮДЫ.

ЦѢль искусства.

I.

О цѣли искусства можно спрашивать разными образомъ.

Можно, во-первыхъ, обратиться къ тому или иному отдѣльному художнику и спросить его: «Къ чему тебѣ искусство? Зачѣмъ всю жизнь свою ты изучаешь природу, дѣлаешь рисунки, наброски, этюды, создаешь одну картину, другую, третью, сотую? Какая цѣль руководитъ тобой въ этой работѣ, порой мучительной и тяжелой?»

На такой вопросъ получилось бы великое множество совершенно различныхъ отвѣтовъ. Каждый художникъ по своему объяснилъ бы ту цѣль, которую онъ преслѣдуетъ своимъ творчествомъ. Одинъ сказалъ бы, что онъ стремится украсить и облагородить человеческую жизнь, внести въ нее элементы вкуса и изящества; другой утверждалъ бы, что его задача будить добрыя чувства въ сердцахъ людей, возбуждать въ нихъ состраданіе къ униженнымъ и оскорбленнымъ, или отвращеніе къ рабству, къ войнѣ и т. п.; третій объявилъ бы своей цѣлью раскрытіе тайнъ человеческой души и т. д., и т. д. Но большинство отвѣтило бы, вѣроятно, такъ: «Я не знаю конечной цѣли своего искусства, но знаю твердо, что не могу безъ него обойтись. Можетъ быть оно никому не нужно и ничему не служить, но я не могу отъ него отказаться. Я люблю это дѣло, оно является для меня внутренней потребностью, жизненной необходимостью. Оно нужно мнѣ, какъ воздухъ, я не въ состояннн безъ него дышать и жить».

Конечно, такой отвѣтъ намъ ничего не объяснилъ бы, гдѣсь болѣе, что онъ указываетъ, собственно говоря, не на цѣль, а на причину творчества. Художники говорятъ намъ, что есть какая-то таинственная сила, какая-то могущественная власть, которая подчинила себя ихъ волю, и противиться которой они не въ состояннн. Это и является причиной ихъ искусства, цѣль же его остается попрежнему скрытой отъ насъ.

Можно отправиться въ поиски за этой цѣлью другимъ путемъ. Можно окружить себя книгами по исторіи искусства и постараться узнать себя, какія цѣли преслѣдовало искусство въ различные историческія эпохи. Мы узнали бы такими образомъ, какую цѣль ставило себѣ искусство египетское, искусство греческое, искусство первыхъ вѣковъ христіанства, искусство Возрожденія и т. д. Мы увидѣли бы, что одни эпохи подавали что цѣль искусства въ томъ, чтобы прославлять ихъ художе-

сменными образами дьявола божья и подвига героев, друга — в том, чтобы сделать странным смена Сожженного писания и живых протекших чувства благоговения и вбрав, — третья в том, чтобы возбуждать к доводу доброты и должным радостям и благим естественной, дорогой жизни, четвертая — в том, чтобы содействовать просвещению и сообщать людям божье глубокое и точное знание предметов внешнего мира и т. д.

Несомненно, что такой метод во многих отношениях оказался бы плодотворнее, нежели обращение к отдельным художникам, но, в конце концов, и он не дал бы нам желаемых результатов. Перевернув последнюю страницу истории искусства всех времен и народов, мы снова оступили бы перед тем же вопросом, ради которого начали свое исследование, мы снова спрашивали бы: «Какова же единя истинная цель искусства?» Нам не удовлетворяет тот факт, что каждая эпоха открывала на этот вопрос по своему. Мы хотим знать, который же из этих противоречивых и несходных ответов заключает в себе истину. Очевидно, что путем исторического анализа невозможно разрешить эту задачу. Нельзя в истории отбросить на вопрос о цели искусства так же бесполодно, как спрашивать ее о цели жизни. На том основании, что один поколений видел смысл своего существования в военном подвиге, друг — в подготовке к Царству Небесному, третья — в накоплении богатств, — мы никак не можем давать общего заключения о цели жизни, никак не можем решить вопроса, каков же истинный и вечный смысл существования человека. Точно так же обстоит дело и с вопросом о цели искусства.

Бродя по музею, мы с одинаковым восхищением останавливаемся перед произведениями различных исторических эпох, независимо от тех целей, которыми вдохновлялись в свое время эти произведения. Мы, дети скентического и разумного века, стоим равнодушные и ошарашанные перед творениями Вань-Дейка, Джотто, Фиджио Липпи, или перед византийскими фресками, полными чуждого нам религиозного настроения, созданными откровениями непонятного нам кула.

Мы убеждаемся на личном опыте, что нам одинаково дороги и земной, жемчужный Рубенс, и суровый Рембрант, и мистическая мадонна Рафаэля.

И мы говорим себе: «Искусство не повинует тем временным целям, которая навязывает ему история. Цель извечна: умиротворение поколений, которым эти цели кажутся единственно-важными и священными, но живут художественные произведения, и новые поколения людей находят в них новые откровения».

Видя не выбрасываем же мы произведений отживших эпох и не предпочитаем им современное искусство, которое, казалось бы, должно лучше всего отвечать запросам нашего духа, только выражать все его колебания, порывы и стремления.

Значит, действительно, есть в искусстве какая-то вечная цельность и вечный смысл, независимый от тех временных целей, которая ставилась ему различными историческими эпохами. История показывает нам эти многочисленные временные цели, но не открывает скрытого за ними общего смысла, который во все

времена оставался отнимать и тем же. Если бы не было этого смысла, как могли бы христиане XV века приходить во восторг перед созданными языческим искусством, какую красоту находили бы мы—скептики и «безбожники»—в готическом храме или в средневековой религиозной живописи?

Между тем оказывается, что эти произведения давно минувших времен, тем более нужны нам: мы ими торжествуем, любовно собираем и храним их, строим для них дворцы и музеи, бережем их, как величайшие сокровища. Зачем? Этот вопрос мы и постараемся решить в дальнейшем.

II.

Итак, зачем людям искусство? Чего они ищут в нем? Обыкновенно отвечают: наслаждения. Цель искусства заключается в том, чтобы доставлять людям удовольствие, которое, в отличие от всех других видов удовольствия, называемых «эстетическим», «утонченным», «благородным» и т. д.

В самом деле, говорят сторонники этого взгляда, искусство не создает материальных, экономических ценностей: произведения искусства относятся к миру высших духовных благ. Но таких благ имеется всего три: просвещение, нравственное совершенствование и утонченное наслаждение. А так как искусство не служит ни просвещению, подобно науке, ни нравственности, подобно морали, то ему только и остается третья из указанных целей—служить утонченному наслаждению, делать нашу жизнь более красивой и праздничной, доставлять удовольствие и отдых уставшему человеческому, во всем лига добавляющему халбей слой.

Некая отрицать того, что такая задача весьма почетна. Нельзя не согласиться и с тем, что есть множество произведений, которые ни для чего иного, кроме развлечения и удовольствия, не пригодны.

В особенности странно это по отношению к современному искусству: за немногими исключениями, оно с головы ушло в отталкивание красных, гармоничных сочетаний красок и линий, за которыми ничего не скрывается, кроме душевной чистоты и холода. В смысле искусства оно достигло необычайной высоты, оно прекратилось в настоящий праздник для глаз, но какая же это пища для души?

Итак, не далее мы найдем ответ на вопрос о цели искусства. В память о великих мучениках искусства, принесших на алтарь его все силы своего духа и даже самую жизнь свою, мы должны протестовать против такого извращения искусства на стезю какой-то прищипанной забавы, на стезю какого-то десерта, подслащающего горечь человеческого существования.

Что-то возмущается из нас при мысли, что произведения Рембранта, Микель-Анджело, Вань-Дейка, Врубеля, Вань-Гога были созданы лишь для наслаждения людей, желающих наслаждаться. Стоило ли Врубелю платить искусству своим арбимем, стоило ли Вань-Гогу отдавать свою душу во власть безумия, если их произведения, ради которых принесли они такие тяжкие жертвы, только и годны на то, чтобы

оставить тогда язык противных ощущений! Конечно, лучше было бы нам разбить свою палитру, переломать свои кисти и поступить в цирк на амиду клоунов или канитимать иллюзию!

В произведениях великих мастеров прошлого мы всегда находим черты суровости, строгости и даже святости, которая совершенно несовместима с мыслью об удовольствии или наслаждении. Мы инстинктивно чувствуем присутствие в них какого-то иного, высшего смысла. Но если мы не добираете истиннику, вспомните все то, что говорилось о сущности эстетического переживания в первом очерке.

Мы подробно рассмотрели там черты этого переживания и нашли, что оно в большинстве случаев не имеет ничего общего с какими бы то ни было удовольствиями или наслаждениями. Мы не можем, следовательно, признать наслаждение целью искусства, не только потому, что оно непосредственно чувства, которые возмущаются такою мыслью, но и на основании той теоретической выкладки, которые мы установили раньше.

III.

Искусство—не роскошь и существует не для развлечения. Это ясно всякому, кто хоть раз приблизился к произведениям великих мастеров, кто хоть однажды перелистал страницы истории искусства. В поисках более глубокого смысла искусства было найдено другое объяснение ему. Искусство, — говорит А. Толстой, есть *одно из средств общения людей между собою.*

«Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными вышшими знаками, передает другим непознаваемая им, чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».

Через произведение искусства и воспринимающий его выступает в известного рода общение с художником и со зрителями, которые одновременно с ним, или прежде или после его восприятия или восприятия то же художественное впечатление.

Отсюда следует, что искусство — деятельность чрезвычайно серьезная и важная. Оно нужно, — по выражению А. Толстого, — для жизни и для движения к бытию отдельного человека. Подобно тому, как путем языка люди передают друг другу свои мысли, так искусством они передают друг другу свои чувства. Благодаря искусству, человеку «длается доступно в области чувств все то, что пережило до него человечество, делается доступным чувства, непознаваемая современниками, чувства, пережитая другими людьми тысячи лет тому назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям». Без языка мы были бы подобны дикарям, но без искусства «люди едва ли бы не были еще более дикими и, главное, разрозненными и враждебными» *).

*) А. Толстой. «Что такое искусство».



Леонардо-да-Винчи.

«Джіоконда».

Чуттями великого художника Л. Толстой вірно угадав всю пошлость клякди, по якому мистецтво існує лише для насолоди — утончених душ. Він почувствовав як мистецтво присутвєє нікого смисла, но самий зтой смисла він угадав невїрно.

Мы уже не разъ говорили, что зрители вовсе не переживаютъ тѣхъ чувства, которыя переживаетъ художникъ, что каждый зритель по своему воспринимаетъ произведение искусства и вкладываетъ въ него особое содержание. Мы видимъ въ „Джокондѣ“ вовсе не то, что видѣлъ въ ней Леонардо-да-Винчи, и чувства, которыя она въ насъ вызываетъ, навѣрное, не имѣютъ ничего общаго съ чувствами самого художника.

Шекспиръ называлъ своего „Венеціанскаго купца комедію“, и тригическая фигура Шейлака казалась его современникамъ и самому поэту смѣшной и второсортной ролью. Газетки, бюрокты, дохотала въ свое время надъ страданиями ростовщика-еврея, какъ современная публика дохотеть надъ ужимками какого-нибудь Николы въ малороссійской пьесѣ. Но прошли годы, прошли сотни лѣтъ, и мы стали воспринимать „Венеціанскаго купца“ совершенно иначе: пьеса переросла понимание своего автора и изъ „комедіи“ превратилась въ потрясающую трагедію, которая вызываетъ у насъ совсѣмъ другія чувства, нежеди у Шекспира и у его современниковъ.

Такимъ образомъ, невѣрно утвержденіе Толстого, будто воспринимающій искусство „заражается“ тѣми же чувствами, какія испытывала сама художникъ. Искусство непригодно для передачи своихъ чувствъ и переживаній другимъ людямъ, ибо, какъ доказываетъ психологія, переживание — *кельсворделю*. Даже одинъ и тотъ же человѣкъ не можетъ дважды пережить одно и то же чувство съ всѣми его отбѣнками. О разныхъ людяхъ нечего и говорить: чужая душа, чужія чувства для насъ — навсегда и навсегда закрытая область.

Чужое сердце—міръ чужой,—
И вѣтъ къ нему пути!

Этотъ психологическій законъ неповторимости переживаній смутно угадывали очень многими художниками, которые вѣчно скорѣбали именно о невозможности передать свои чувства другимъ, именно о томъ, что „внутренней своей волики ты не передашь земному люду“, по выраженію Баратынскаго. „Какъ сердцу высказать себя?“ — вопрошаетъ Тютчевъ въ своемъ *Silentium*:

«Какъ сердцу высказать себя?
Другому какъ повѣтъ тебя?
Пойметъ ли онъ, чѣмъ ты живешь?
— Мысль изреченная есть ложь.»

О томъ же грустятъ и Лермонтовъ:

«Случится ли тебѣ въ завѣтный мигъ
Открыть въ душѣ, давно безмолвной,
Еще невѣдомый и дѣвственный родникъ,
Простыхъ и сладкихъ звуковъ полный,—
Не вслушивайся въ мигъ, не предавайся мигъ,
Набрось на нихъ покровъ забвенья!
Стихомъ разбѣреннымъ и словомъ ледянымъ
Не передашь ты ихъ значенья.»

И даже Пушкины, даже оны, этот могучій царь стиха, роптали на невозможность пониманія и сочувствія и восклицали горестно:

«Блаженъ, кто про себя танцъ
 Души высокія созданья...
 Блаженъ кто молча былъ портъ!»

Можно ли говорить послѣ этихъ признаній о томъ, что цѣль искусство—служить средствомъ общенія между людьми? Нѣтъ, искусство непригодно для такой цѣли. И, пожалуй, этому можно лишь радоваться, такъ какъ очень часто художники оказываются гораздо ниже своихъ созданій, и зрители вкладываютъ въ нихъ такое богатство содержания, о которомъ даже и не подозревали сами творцы.

IV.

Но есть еще и иной взглядъ на цѣль искусства. Искусство,—говорятъ представители этого взгляда,—есть способъ познания сущности міра. Такое воззрѣніе вытекаетъ изъ шопенгауэровскаго ученія о мірѣ, какъ о «представленіи», которое въ свою очередь, было обусловлено научными открытіями въ области естествознанія. Оно сподвигло, въ общіихъ чертахъ, къ слѣдующему. Міръ, въ которомъ мы живемъ, на самомъ дѣлѣ вовсе не таковъ, какимъ оны намъ представляется. Мы видимъ, напримѣръ, дугъ, усѣянный цвѣтами и отливающейъ подъ лучами солнца десятками радичныхъ красокъ: зеленыхъ, желтыхъ, голубыхъ, красныхъ и пр. Однако, вся эта картина, всѣ эти краски существуютъ въ томъ видѣ, въ какомъ оны намъ представляются, только въ нашемъ сознаніи, только внутри насъ. Въ насъ, какъ учить физика, въ природѣ нѣтъ ни свѣта, ни цвѣта, а есть лишь опредѣленная колебанія особой матеріи — мірового эфира, наполняющаго всю вселенную. Колебанія эти могутъ быть болѣе или менѣе быстрыми. Доводя до нашего глаза, колебанія эфира вызывають въ немъ колебанія, которые мы видимъ. Колебанія въ 295 билліоновъ въ секунду кажутся намъ красными цвѣтомъ, колебанія въ 509 билліоновъ въ секунду представляются намъ желтымъ цвѣтомъ, колебанія въ 763 билліона въ секунду вызывають въ насъ ощущеніе, которое мы называемъ фиолетовымъ цвѣтомъ и т. п. Но колебанія въ 800 или 900 билліоновъ въ секунду уже не воспринимаются нашимъ глазомъ, и мы не видимъ этихъ красныхъ, которые имъ соответствуютъ, и которыя мы видѣли бы, если бы нашъ глазъ былъ болѣе тонкимъ инструментомъ. Или возьмемъ другой примѣръ. Мы сидимъ въ концертномъ залѣ, зачарованные звуками «Луной сонаты» Бетховена. Но знаемъ ли, что представляютъ собою эти божественные звуки? Это — всего лишь болѣе или менѣе быстрая колебанія воздуха. Когда ихъ меньше 16 въ секунду или болѣе 30,000, — мы ихъ не замѣчаемъ, но между этими предѣлами наше ухо оказывается способнымъ улавливать и превращать ихъ въ звуки. Въ насъ не существуетъ музыки: вѣчная тишина царитъ въ природѣ, прорываемая беззвучными струями воздушныхъ колебаній. Въ насъ не существуетъ красокъ: вѣчнымъ мракомъ окутана вселенная и въ этомъ мракѣ про-

похоже струи быстрых колебаний эфира. Наше счастье, что у нас оказались органы для восприятия этих колебаний, иначе, как земляным червем, мир представлялся бы нам непроглядною, молчаливою тьмою.

Уже из этих двух примеров мы видим, что та картина мира, которая нам знакома при посредствѣ наших органов чувств, очень далека от того, что есть на самомъ дѣлѣ. Мы знаемъ не самую вещь, а лишь наши представления о вещахъ. Если бы наши органы чувствъ были совершеннѣе и обширнѣе, картина мира представлялась бы намъ иномъ, мы узнали бы сотни новыхъ красокъ, новыхъ звуковъ, новыхъ ароматовъ. Если бы у насъ было не пять видныхъ чувствъ, а, напримеръ, десять, мы узнали бы много такого, о чемъ не имеемъ сейчасъ никакого понятія. Наши немногочисленные и ограниченные органы чувствъ даютъ намъ возможность охватить лишь маленюкій уголокъ вселенной, но и этотъ уголокъ мы видимъ не такимъ, какой онъ есть на самомъ дѣлѣ, а такимъ, какъ онъ намъ представляется. Мы живемъ, такимъ образомъ, въ мирѣ призраковъ, созданныхъ нашимъ сознаниемъ, въ мирѣ символовъ, истинный смыслъ которыхъ скрытъ отъ насъ. «Весь видимый миръ», — говоритъ Бодларъ, — лишь сокровищница образовъ и символовъ». Это мыслитъ, облекающую въ политическую форму, тотъ же поэтъ выразилъ и въ своемъ любимомъ стихотвореніи:

«Природа—дивный храмъ, гдѣ рядъ живыхъ колоннъ
О чемъ-то шепчется невнятнымъ словами;
И въ темный символъ знакомыми очами
На проходящаго глядятъ со всѣхъ сторонъ» *).

Что же скрывается за этимъ темнымъ дѣломъ символовъ? Какая тайна просвѣчиваетъ позадѣ этого призрачнаго мира, созданнаго нашими чувствами?

Мы стоимъ сдвину на берегу глубокаго озера. Дивные, гибкие стебли выносятся со дна его и распускаются на поверхности пышными, мерцающими цвѣтами. Мы добуремся этими цвѣтами, слушаемъ шесты изъ деревцовъ, шепчущихся подъ дуновеньемъ нестерпнго вѣтра, вдыхаемъ изъ ароматы, но что же тамъ тамъ, въ темной молчаливой и загадочной глубинѣ? Какъ туда проникнуть? Намъ отыскать путь туда — искусство.

То, что скрыто отъ сознанія простыхъ смертныхъ, постигается въ минуты вдохновенія и творческаго озаренія художниковъ. «Ама Творецъ», — по выраженію П. Е. Рюмина, — побуждаетъ и вдохновляетъ изобретниковъ своимъ невидимомъ.

Виде они сняты этимъ изобретателямъ, имъ доступны откровенія вѣчной мудрости, недоступной разсудкомъ, они разгадываютъ тайны, которыми полна вселенная, — а чередъ проясненія изъ приобретаемъ къ этимъ тайнамъ и мы — артисты, лишенные творческаго дара.

*) La nature est un temple où de vivants piliers
Laisser parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.



Листокопський.

«Міфистофель» (кь стр. 42).

Художник изображает не только видимость предметов, он стремится проникнуть в самую сущность их, раскрыть «душу» вещей, скрытую за видимой оболочкой. Искусство поднимает ту завесу, то «покрывало Майи», которое скрывает от нас единственную сущность мира: в этом — смысл искусства и его цель.

Чтобы достойным образом обнаружить несостоятельность этого взгляда, нам пришлось бы слишком углубиться в область метафизики и психологии. Поэтому мы ограничимся лишь одним возражением, которое прямо вытекает из сути наших предыдущих рассуждений.

Очевидно, что изложенный выше взгляд на искусство, как на способ познания мира, основан на убеждении, что художественное произведение обладает строго-определенным, раз навсегда данным содержанием. В самом деле, кому, стимь, что художнику в момент творческого озарения, действительно открывается таинственная сущность видимого мира. Но, спрашивается: каким образом мог бы постичь ее и зритель? Для этого нужно, чтобы он во всем подробностях и во всеми нюансами воспринял те чувства и мысли, которая вложил в свое произведение художник; нужно, чтобы зритель почувал в произведении именно то, что хотел выразить художник; нужно, словом, чтобы содержание художественного произведения было для всех одинаковым, чтобы у каждого зрителя оно возбуждало одни и те же переживания, и чтобы эти переживания были как раз теми самыми которые владели художником в минуты творчества. Иначе тайна, открывшаяся художнику, останется непонятой зрителями и попрежнему скрытой от них.

Можем ли мы принять такую точку зрения? Нет, ибо она противоречит всему тому, что нам известно о сущности эстетического переживания и о содержании художественного произведения.

Мы постоянно подчеркивали, что восприятие не есть повторение творческого процесса художника, что зритель вкладывает в произведение не те чувства и мысли какие вложил художником, что во художественном произведении не одно, а много содержаний.

А раз так, то ни о каком постижении мира через искусство не может быть и речи...

V.

Пытаемся объяснить цель искусства, исходя из тех мыслей, которые были развиты в первом очерке о сущности эстетического переживания. Мы говорили там, что художественное творчество и восприятие — сущности одно и то же, что воспринимая произведение искусства, мы сами как бы становимся на время художниками. Разницу между творчеством художника и творчеством зрителя мы усматривали только в исходных пунктах: в первом случае перва является собственная душа художника или полученный им от природы впечатления; для второго же начальным пунктом служит готовое произведение искусства.

Выходить, таким образом, что искусство имитирует творчество тому, кто сам по себе к нему неспособен.

Через искусство каждый из нас получить возможность пережить радости и муки творчества, которые иначе были бы нам недоступны. Но сказать так — значит ничего еще не объяснить, ибо возникает вопрос: а зачем человечеству нужно переживать эти радости и муки творчества? Батье может, без них наша жизнь была бы гораздо спокойнее и приятнее? Къ чему нам волнения, доставляемая искусством, когда у нас и без того достаточно всяких волнений и тревог? Почему человек считает эти переживания дивными, почему он дорожит ими и стремится къ ним?

В первом очерке мы обошли эти вопросы стороной. Мы отметили только, что человек никогда не мог отказаться от творчества, что съ перваиятнхъ временъ ему *зачѣмъ-то* нужны были творческія переживания. А на вопрос — *зачѣмъ*, мы отвѣтили: «здѣсь — тайна». Попробуемъ теперь эту тайну если не вполне разгадать, то хоть сколько-нибудь ее осмыслить.

Толстой правъ, утверждая, что безъ искусства человекъ пребывалъ бы въ дикомъ дѣбриномъ состояніи. Толстой правъ, подчеркивая, что искусство — не развлеченіе, а суеловіе человеческой жизни.

Дѣйствительно, человеческое существованіе отличается отъ существованія чисто-животнаго наличиемъ высшихъ нематеріальныхъ интересовъ.

Кругъ потребностей животнаго ограничивается удовлетвореніемъ пищи и размноженіемъ. Человекъ никогда не могъ примириться съ такимъ существованіемъ, и вѣчно пытался найти для него какую-либо высшую цѣль. Чисто-животное существованіе и борьба за кусокъ хлѣба всегда представлялись ему лишь средствомъ для достиженія какой-то иной дѣлности, не являющихся ничемъ обидаты съ тѣмъ матеріальнымъ міромъ, въ которомъ мы живемъ и дѣствуемъ.

Мы говоримъ себѣ: не можетъ быть, чтобы жизнь была сама цѣлью для того только, чтобы прожить ее и умереть; она должна же имѣть какой-нибудь иной смыслъ; должно быть нечто высшее, для чего жизнь служила бы только средствомъ. Что же такое это «высшее», которое для человека дороже жизни, ради котораго онъ готовъ жертвовать собою? Для многихъ это — родина, для другихъ — человечество, для третьихъ — внуки, для четвертыхъ — истина, для пятыхъ — любимая женщина и т. д., и т. д.

Но бываетъ и такъ, что человекъ не находитъ оправданія для своего существованія въ какихъ-либо высшихъ дѣлахъ. Онъ живетъ лишь для того, чтобы прожить жизнь, посланную ему судьбою, не видя въ ней никакого иного смысла, кромѣ физіологическаго роста и умранія.

Сказка и упаніе поведуютъ обыкновенно въ душѣ такого человека. Онъ можетъ сказать о себѣ словами чеховскаго Писнова: «Съ тяжелою головою, съ дивною душою, усомненный, издранный, подломленный, безъ вѣры, безъ любви, безъ дѣян, пакъ тѣмъ, сложился я среди людей и не знаю: кто я, *зачѣмъ живу, чѣмъ живу?* И мнѣ уже кажется, что любовь — хворь, доска приторная, что въ трудѣ нѣтъ смысла, что вѣсны и горючія рѣчи пошла и стары. И вездѣ я вношу съ собою тоску.

чуждою скуку, недовольство, отвращение къ жизни... Вотъ самоубиство человека, не нашедшаго смысла своего существованія. Оно не можетъ быть инымъ, если конечно, по своимъ нравственнымъ и умственнымъ качествамъ циничъ субъектъ хоть чѣмъ-нибудь отличается отъ животнаго. Какъ только человекъ дорастаетъ до сознанія, что отправление филологическыхъ функций не есть конечный смыслъ его жизни, онъ долженъ найти для нея какую-нибудь иную цѣль, она обязана отвѣтить на вопросъ: "зачѣмъ живу". И если отвѣта на этотъ вопросъ не находится, то понятно, что тоска, скука и отвращеніе къ жизни неизбежно становятся обычнымъ состояніемъ такого человека.

Но, по слову гоголя, многие ли или насъ могли бы твердо и безъ колебаній отвѣтить на вопросъ о цѣли своей жизни, многимъ ли лева эта цѣль, многие ли знаютъ, дѣлѣтъ они живутъ? У многихъ ли или людей имѣется такое предположеніе, которое было бы для нихъ *сердечной славиней*, которое органически сродно съ насъ нами такъ, что отнять его у нихъ значило бы лишить насъ жизни! Итъ, это—цѣль избраннаго меньшинства. Лишь ничтожной части смертныхъ дано такое органическое знаніе своего назначенія, лишь немногія единицы или тысячи подчиняютъ свою дѣятельность своему пониманію смысла жизни, отъ котораго насъ не могутъ оторвать никакія внѣшнія силы. Однимъ словомъ, только для немногочисленныхъ избранныхъ жизнь является, дѣйствительно, средствомъ для достиженія какаго-то высшаго цѣлей. Мы говоримъ: высшихъ потому, что ради насъ приносятся въ жертву всѣ остальные жизненные блага.

Вспомните, напр., подвижничество первыхъ христіанъ: какое это удивительное дѣяніе нечеловѣческой силы, стойкости, духовной мощи, доказавшей всѣ прегрѣдки, не поддающейся никакимъ страданіямъ! Костры, пытки, травля зѣбрами, медленное поджариваніе на угляхъ, ничто, никакія муки не могли заставить насъ откаться отъ того пути, который указывало намъ насъ пониманіе смысла жизни.

Конечно, большинство насъ не только не могли бы слѣдовать по намъченному пути съ такимъ мужествомъ, но даже просто указать, куда этотъ путь ведетъ.

Итакъ, все человечество можно раздѣлить на двѣ неравные психологическія группы. Къ первой, малочисленной группѣ относятся люди, жизнь которыхъ озарена свѣтомъ высшей цѣли. Они служатъ ей, какъ жрецы, со страстной любовью, вѣчными умиленьемъ и непоколебимой убжденностью. Это—пророки, релігіозные реформаторы, подвижники, народные вожди, великіе художники, скульпторы, писатели и пр. Это—Иеремія, Достоевскій, Лотеръ, Марсъ, Бакулинъ, Рембрантъ, Жанна д'Аркъ, Микель-Анджело, Саванарола.

Вторая группа—огромна, какъ океанъ. Это—толпа. Это—тѣ, кто не ищетъ своего «спасенія» и, дѣйствительно, ни къ чему не призваны. Случай или расчетъ толкаютъ насъ на тотъ или иной путь, на ту или иную практическую дѣятельность. Изъ дня въ день, изъ года въ годъ они трудятся въ мастерскихъ и на фабрикахъ, трутся въ конторахъ и банкахъ, строятъ, торгуютъ и пр., и пр. Итъ этой дѣятельности, подталкивающей всѣ силы многомилліонной человѣческой массы, добыть необходимыя для существованія средства, удовлетворить свои потребности въ пищѣ, въ жилищѣ и

въ одеждѣ. Тутъ еще нѣтъ ничего специально-человѣческаго, ибо то же самое и по Пчелъ же мотивамъ дѣлаетъ всякое живое существо, начиная отъ муравья, многократно сибиряющаго лапшемъ радныхъ дерень, соломинокъ и крошекъ, и кончая зигромъ, бросяющимся въ дожди на стадо антилопъ. Разница тутъ только во внѣшнихъ формахъ, *въ техникѣ* добыванія себѣ необходимаго средства, но по существу, со стороны внутреннего содержанія, нѣтъ никакого принципиальнаго различія между дѣятельностью какого-нибудь просвѣщеннаго башира и дѣятельностью тигра или муравья; и въ томъ, и въ другомъ случаѣ движущимъ мотивомъ является одинъ и тотъ же жизненный инстинктъ, одна и та же система жизненныхъ интересовъ.

Результатъ такого характера нормальной человѣческой дѣятельности можетъ быть двойной: она ведетъ либо къ тупому мѣщанскому самодовольству, т.-е. къ животному чувству удовлетворенія внѣшнимъ житейскимъ благополучіемъ, либо—къ тому состоянію недовольства и отвращенія къ жизни, которое является неизбежнымъ удѣломъ натуры чужихъ и тонко-организованныхъ, натуры, въ которыхъ чело-вѣческое властвуетъ надъ животнымъ.

Въ практической дѣятельности, въ ожесточенной борьбѣ за рубли или франки, люди этой категоріи не находятъ удовлетворенія. Они чувствуютъ потребность въ иной дѣятельности, направленной къ дѣламъ высшаго порядка, озаренной свѣтомъ высшаго смысла. Но въ томъ-то и заключается весь трагизмъ ихъ положенія, что зтоя высшей смыслъ жизни остается навсегда отъ нихъ скрытымъ. Наврсно вопрошавтъ они съ тоской и болью: «дѣлѣмъ живу? Куда стремлюсь?» Вопросы эти остаются безъ отвѣта, и судьба Иванова становится ихъ общою судьбою, — недаромъ зтоя чело-вѣскій герой носитъ такую универсальную фамилію!

Итакъ, мы приходимъ, повидимому, къ выводу глубоко пессимистическому: «Если ты не рожденъ избранникомъ, если ты не Магометъ, и не Рембрантъ, и не Саванарола, то тебѣ предначинены два жребія: либо быть самодовольной свиньей, т.-е. остаться на ступени животнаго состоянія, либо—страдать отъ пустоты и безсмысла жизни, вѣчно и жадно искать ея смысла и никогда не находить».

Такъ ли? Къ счастью—не такъ. Къ счастью, у чело-вѣчества есть выходъ изъ зтого безнадѣжнаго тупика, и зтоя выходъ даетъ ему искусство.

Искусство, сказали мы, замѣнить творческую дѣятельность тому, кто самъ по себѣ къ ней не способенъ. Созерцая произведеніе искусства, мы сами становимся на время творцами, мы превращаемся въ Рембрантовъ, Рафаэлей и Врубелей.

Искусство, такимъ образомъ, есть *вторая жизнь среди обыкновеннаго существованія*, фантастическая, причудная, испаривающаяся лишь на нѣсколько часовъ, но безпримѣрно ясная и яркая. Жизнь зта протекаетъ въ высшемъ, идеальномъ кругѣ бытія, и въ ней мы находимъ то удовлетвореніе, которое не даетъ намъ обычное существованіе. Мы уходимъ въ искусство отъ реальной жизни съ ея борьбой, грубостью и материализмомъ, мы поднимаемся надъ уровнемъ животнаго существованія и переносимся въ зтоя *метафизическій* міръ, въ который нѣтъ доступа ничьмъ, кромѣ простому смертному.

Безъ искусства мы навсегда были бы зажаты въ сферѣ животнаго состоянія, были бы — какъ либры, по выражению Толстого, были бы просто особой, усовершенствованной породой млекопитающихъ. Лишь искусство превращаетъ животное млекопитающее въ Человека.

Безъ, стало быть, цѣль искусство и назначеніе художника: поднимать людей надъ сферой животнаго состоянія, вырывать ихъ изъ условій матеріальной, физической жизни и переносить въ міръ высшихъ, метафизическихъ цѣнностей.

VI.

Но не таково ли и назначеніе религіи? Давать смыслъ жизни, превращать ее въ средство для достиженія высшихъ цѣнностей, поднимать человека надъ урнинемъ матеріальнаго бытія и обращать взоръ его къ небу, — не есть ли это скорѣе задача религіи, чѣмъ искусства?

Мы протолкнувъ, такимъ образомъ, къ необходимости разсмотрѣть оба эти явленія въ связи другъ съ другомъ, сравнить ихъ между собою и поддать каждому по заслугамъ его. Возьмемъ конкретные примѣры.

Словому «интеллигенція» русская интеллигенція пережила періодъ такъ называемыхъ «средствонныхъ явленій». Это было естественнымъ завершеніемъ того духовнаго банкротства, того разочарованія и нравственной усталости, которая охватила общество послѣ 1905 года. Мрачное и тоскливое состояніе духа выражалось преимущественно въ плаксивыхъ жалобахъ и недоброжелательныхъ вопросахъ:

«Отчего мы умираемъ?» спрашивала себя русская интеллигенція, подобно одному чешскому герою: «Отчего мы къ 36—35 годамъ становимся уже полными банкротами? Отчего отникъ насчетъ въ чашкѣ, другой пускаетъ пулю въ лобъ, третій ищетъ забвенія въ водкѣ, картяхъ, четвертый, чтобы заглушить страхъ и тоску, единически топчетъ ногами портреты своей чистой, прекрасной молодости? Отчего мы, узнавши рѣхъ, не стараемся подняться и, потерявши одно, не ищемъ другого? Отчего?»

Отвѣтъ на эти вопросы была въ общихъ чертахъ таковъ: оттого мы пришли въ какой-то моральной тупикъ, что мы попали въ лапы холоднаго скептицизма, что у насъ нѣтъ вѣры, нѣтъ Бога, нѣтъ сердечной свѣтлани. Чтобы жить, надо во что-нибудь вѣрить или быть толстокожимъ мѣщаниномъ, дуракомъ, животнымъ въ стилѣ западно-европейскаго буржуа. Слудителія до этого послѣдняго состоянія русская интеллигенція не могла. Значитъ, ей оставалось только попытаться создать себѣ новую вѣру, найти себѣ новаго Бога, которому можно было бы служить со всѣмъ пыломъ релігіозной страсти и въ служеніи этому вновь обрѣсти потерянный смыслъ жизни.

Такъ появились предловутая «релігіозная неканія». Было написано множество статей и книгъ, было произнесено множество рѣчей по разнымъ релігіозно-филосо-

софских обществ, но этимы дѣло и кончилось. Проникательные люди сразу же разгадали, что ни къ какому иному результату религиозная исканія не приведутъ, что дикіе это бездѣльные и глупые, что религія не создается путемъ остроумныхъ статей или глубокомысленныхъ преній. Теперь мы видимъ, насколько эти предсказанія были справедливы: изъ религиозныхъ исканій, дѣйствительно, ничего не вышло.

Иначе, конечно, и быть не могло. Причину такой неизбежной безплодности религиозныхъ исканій превосходно вскрылъ извѣстный психологъ Вильямъ Джеймсъ въ своей замѣчательной книгѣ— «Мнообразіе религиознаго опыта».

Изъ его изслѣдованій выясняется, что върасть особито рода *talent*, который дается лишь очень немногимъ людямъ. Это—люди совершенно особаго рода, съ особой психикой, съ особымъ складомъ характера, люди «не отъ міра сего» въ полномъ смыслѣ слова.

Джеймсъ изслѣдуетъ религиозная переживанія цѣлаго ряда людей, которыхъ можно считать ясно выраженными религиозными типами. Это—люди, для которыхъ религія является не простою житейской привычкой, а подлинной «сердечной святиней», кладущей отпечатокъ на всю ихъ жизнь и дѣятельность. Изученіе переживаній людей этого типа привело Джеймса къ выводу, что для такихъ истинно-религиозныхъ натуръ всѣ ихъ религиозныя представленія о Богѣ, о душѣ, о безсмертіи и пр. являются собою не отвлеченными понятиями, не построениями разсудка, но такими же *realities*, обязательными вещами, какъ предметы видимаго міра. Люди этого типа самымъ реальнымъ образомъ ощущаютъ соприкосновеніе съ Божествомъ, они слышатъ неземные голоса, ихъ постигаютъ видѣнія, они нерѣдко видятъ Бога и бесѣдуютъ съ нимъ завросто, какъ съ добрымъ знакомымъ.

Здѣсь не мѣсто приводить собранный Джеймсомъ фактический матеріалъ. Желающие могутъ съ нимъ ознакомиться непосредственно. Для нашей цѣли достаточно указать, что лица, о которыхъ говоритъ Джеймсъ, испытываютъ переживанія, совершенно недоступная большинству людей. Они какъ бы надѣлены особымъ добавочнымъ органомъ религиознаго чувства, оривномъ, который у нормальныхъ людей отсутствуетъ. Существо, которое мы съ вами не можемъ даже конкретно представить себѣ, для людей религиознаго типа такъ же достойны и реальны, какъ предметы домашняго обихода. Такое непосредственное ощущеніе Божества и общеніе съ нимъ Джеймсъ называетъ религиознымъ *experience* и считаетъ такой опытъ *fundamental* всякой религіи. Религія можетъ вырасти только изъ мистическаго опыта,—опытъ же этотъ является достояніемъ немногихъ, исключительныхъ натуръ. Вотъ почему никакія теоретическія «исканія» не могутъ дать желанныхъ результатовъ. Религиознымъ человекомъ надо родиться. «Религиозность» говоритъ В. Розановъ,—«есть стиль человека, стиль построения его души, и она сказывается во всякой мелочи... Религиознаго человека я узнаю, когда онъ разсказываетъ, какъ купилъ вещь на базарѣ...»

«Сдѣлаться» религиознымъ такъ же невозможно, какъ сдѣлаться опернымъ пѣвцомъ, если сама природа не позаботилась о томъ, чтобы вложить въ васъ какую-то, одной ей извѣстную искру.

Вотъ причина полнѣйшаго неуспѣха нашихъ «религиозныхъ исканій».

Вотъ почему религія не можетъ дать выхода изъ того моральнаго туннеля, в которомъ мы застряли выше. Она не можетъ, подобно искусству, вывести облакоченныхъ людей изъ сферы животнаго, физиологическаго существованія и открыть имъ доступъ въ міръ высшихъ цѣнностей.

Мы должны бережно защитить искусство, въ томъ его смыслѣ и назначеніи. Черезъ него мы конкретно вступаемъ въ соприкосновеніе съ міромъ метафизическихъ цѣнностей, которая осмысливаютъ наше бытіе и которая черезъ религію доступна лишь ничтожному числу особо-устроенныхъ людей.

Религія для избранныхъ, искусство же—для всѣхъ.

Вадимъ Псковой.



ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ.

О ЧЕРКЪ ЧЕТВЕРТЫЙ.

(Окончаніе).

Мозаики конца IX и X вѣка нѣмъ извѣстны лишь по дошедшимъ до насъ восторженными описаніями современниковъ. Мы знаемъ, что послѣ побѣды надъ иконоборцами основатель Македонской династіи Визелій I положилъ начало новому расцвету религиознаго искусства. Къ этому періоду принадлежать и некоторые мозаики св. Софіи въ Константинополѣ, которыя удалось зарисовать при реставраціи храма въ XIX вѣкѣ. Этого, конечно, слишкомъ недостаточно для того, чтобы мы могли судить, насколько искусство это удалилось отъ своихъ первообразовъ.

XI вѣкъ, напротивъ, оставилъ намъ сравнительно значительное число памятниковъ: св. Софія, въ Кіевѣ, монастырь Диониса въ Греціи, близъ Афинъ, храмъ въ Серафисѣ, а въ Македоніи, св. Лука въ Фокидѣ, въ Греціи (рис. 37—39). Изъ описанія этихъ памятниковъ, когда ни время, ни разрушительная рука человѣка еще намъ не помешали, мы усматриваемъ, что измѣненія, внесенныя художниками втораго періода въ получившее ими отъ V и VI вѣковъ наследіе, касаются лишь порядка распредѣленія на стѣнахъ и на сводахъ различныхъ евангельскихъ сценъ, расположенія группъ, атрибутовъ того или иного святого и т. под., при чемъ художники руководствовались исключительно религиозно-догматическими соображеніями, а вовсе не художественными. Что же касается чисто эстетической стороны, то мозаики XI вѣка и XII вѣка мало чѣмъ отличаются отъ произведеній V и VI вѣковъ: та же двойственность, тѣ же спокойныя, размыренныя движенія, тѣ же фигуры торжественно-строгаго, тѣ же прозрачныя лица, словно бездатыя.

Но, безъ сомнѣнія, несмотря на господство стилизаціи, выступаютъ индивидуальныя различія художниковъ; чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно сравнить съ рис. 39 (Серафисъ) причащеніе апостола въ фрагментѣ) рис. 27 (св. Софія въ Кіевѣ: тотъ же сюжетъ).

Нельзя считатьъ намъ образцы мозаикъ XII вѣка въ сицилійскихъ церквяхъ: Палатинская часовня, соборъ въ Монреаль, соборъ въ Кефалѣ. Къ концу XI вѣка относятся тоже первыя мозаики св. Марка въ Венеціи: послѣднія принадлежать уже XIII и XIV вѣкамъ. Мозаики въ Сициліи и Венеціи, быть можетъ, самымъ обширнымъ и богатымъ изъ сохранившихся созданій Византии; но онѣ значительно уступаютъ греческимъ мозаикамъ XI вѣка по изяществу исполненія, искренности и глубинѣ вдохновенія.

Интересно отметить, что в IV вв. под влиянием усилившихся тогда в Азиатской Европе реалистических тенденций и вырабатывающейся новой техники византийские художники стремились выйти из своей среды, волею судьбы и вернулись также за рубежом сложными, перспективными пейзажами. Удали эти, однако, почти всегда оказывались тщетными. Не во этой плоскости лежала ценность византийского искусства, и, конечно, попытки выставить его «лучше» поныне искусству и удовлетворять поныне требованиях не могли иметься.

Миниатюра египетского происхождения. Первыми книжными иллюстрациями, как упоминалось уже во втором из этих очерков, были рисунки на папирусных свитках, содержащих текст священной Книги Мертвых. Позднее искусство это в особенности было развито в Александрии при Птоломахъ; из Александрии оно распространилось и на Западъ (Римъ), и на Востокъ (Константинополь).

Уже в Александрии, в этомъ центръ эллинистической культуры, искусство миниатюры подверглось сильному воздействию греческих традиций: отъ египетского его происхождения не осталось никакихъ следовъ: позы, выражение лицъ, драпировки, группировка фигуръ, все — греческого, классического стиля. Здѣсь, очевидно, влияние пластики и монументальной живописи. Къ сожалѣнию, мы лишены возможности судить въ полной мѣрѣ о миниатюрахъ этой первой, до-христианской эпохи, служившей предметомъ подражанія, повторенія и источниккомъ вдохновенія для последующихъ временъ, ибо оригиналы этой эпохи не сохранились, и мы имѣемъ лишь



Рис. 37. Миниатюра свитка изъ Софий. въ Киевѣ.

подлинные копии съ нихъ. Самая древняя изъ этихъ копій относится уже къ 345 г. послѣ Р. Хр. Это — календарь, исполненный въ Римѣ. Изъ другихъ копій съ античныхъ оригиналовъ у насъ имѣются иллюстраціи въ византийскихъ прощепаніяхъ греческихъ и римскихъ поэтвъ—Гомера, Виргилія; затѣмъ—медицинскія книги, сочиненія мифологическаго содержанія.

Чѣмъ позднѣе сдѣлана копія, тѣмъ дальше она удаляется отъ античнаго стиля, тѣмъ грубѣе и несовершеннѣе ея исполненіе и въ отношеніи рисунка, и въ отношеніи раскрашенія.

Конечно, распространение христианства и возникновение обширной христианской литературы должно было вызвать широкое развитие религиозной миниатюры: появились иллюстрированные Библии, Евангелия, псалтыри; даются иллюстрации к сочинениям великих отцов церкви, богослужебные книги и т. под.

Развитие религиозной миниатюры соответствовало очень, кроме чисто эстетических соображений, мысли религиозные: так, например, патриарх Никифор, миниатюрист думает то же, что и персический текст; оба, каждый на своем языке, поучают о том же. Мысль, очевидно, подобная той, которая руководила христианскими художниками при рисовании стили катакомб: дать поучение, а также—символический образ христианской истины.

Религиозная миниатюра Византии находилась под двойным влиянием: с одной стороны, моделью для нее служили провинциальные эллинистические традиции концы с проведенной Александрийской линией; с другой, церковные фрески и мозаики монументального стиля. Иногда влияния эти смешивались, впрочем, в высшем лишь образцов, иногда—дбйствовали отдбльно.

Разительный пример послднего рода дб миниатюры, воспроизведенный на нашу рис. 40 и 41. Первая, типичный образец эллинистического стиля, принадлежит к, так называемому, Парижскому псалтырю (X вв.) и изображает Давида, играющего на арфе; образец, очевидно, служил какой-нибудь Орфей. Вторая—изображающая императора Никифора Ботониата и супругу его, императрицу Марию, служила заглавным листом к Поучениям св. Иоанна Златоуста. Руконь эта была преподнесена самому императору (XI вв.). Миниатюрист в этом случае, конечно, находится под влиянием монументального стиля.

Обыкновенно миниатюры вставлялись в самый текст или же навесились на поля; иногда онб исполнялись на отдбльных листах, пришиваемых дбм к тексту. На заглавном листе иногда изображался портрет автора в рамке архитектурного характера или составленной из гирлянд, дбтов, плодов, различных животных. Такие же рамки обрамляли часто самый текст. Во всбу дбм орнаментальность проявляется все еще живое влияние греко-римских традиций, и легкая архитектура заставок и концовок повторяет еще призрачные колонки и аркады помпейских фресок. Особой роскошью отблки отличаются псалтыри, так называемой, сарвстократической группы, исполненные для императоров, придворных, высших священнослужителей. Гораздо более скромный характер носит группа псалтырей, типичным образцом которых является «Алудовский» псалтырь, или в Моесий (Алудовская группа).



Рис. 40. Мозаика монастыря Дарфы, близ Афин.

IV.

Живопись на Западе до конца XII в.

Если крупным предметом является определение тех различных влияний, которые способствовали образованию и развитию раннего христианского и византийского искусства, то еще больше мы встречаем затруднения при изыскании происхождения того искусства, которое развилось на Западе — во Франции, в Германии, в Англии — последнего из них Западно-Римской империи вплоть до последней четверти XII в. и, следовательно, до конца так называемого, Романского периода.

Мы не располагаем достаточными фактическими данными: живописных памятников этой эпохи у нас нет совсем, да и включенных миниатюр. Однако,

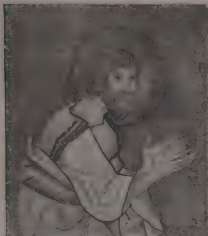


Рис. 39. Миниатюра церкви в Серрафь.

в это именно время зрело искусство, которое позднее, в XIV, XV в.в. расцвело столь пышным цветом. До тех пор, пока господствовала теория, учившая, что искусство средневековья, как варварское, не имело никакой ценности, и что Возрождение явилось лишь возвратом к античности, вопрос о происхождении ранней средневековой живописи и об источниках, питавших художественную жизнь этой эпохи, представлял мало интереса. Теперь, однако, мы стоим, как указывалось уже, на иной точке зрения, и поставленный выше вопрос полон для нас важного значения.

Нет сомнения, что в продолжение всего раннего средневековья, т.е. до конца XII в., византийское искусство не переставало оказывать могучее влияние на искусство Западной Европы, но через Византию продолжало, таким образом, существовать и классическое искусство, по крайней мере античные традиции. Для художников Западной Европы, выехавших в IX, XI в.в. вновь учиться у древних, не было другого пути, кроме Византии, и потому частичная возрождения, которая известна под именем Каролингского и Оттонического, представляются не что иное, как попытки воспринять и переработать заимствованные в византийском искусстве приемы.

Через Византию же, а отчасти и непосредственно из Сирии, распространялись в Германию, во Францию, в Англию восточные мотивы, влияние которых сказывается в особенности на орнаментах, как скульптурных, так и живописных.

Но совершенно неразрешимым при настоящем состоянии наших знаний представляется вопрос о том, какая роль в развитии средневекового искусства принадлежала самим «варягам», обрусившимся на Западе (на Римскую империю). Ведь не эти франки, бургуны, аллеманы, вестготы, вандалы, лангобарды и саксонцы, будущие французы, германцы, англичане, имели свой художественный вкус, свой эстетический темперамент; у них были свои мотивы, свой стиль, конечно. Но мы не можем об этом знать и принуждены ограничиваться предположениями.

Что художественная творческая сила этих народов, во всяком случае, была велика, доказывает весь дальнейший ход искусства на Западе.

Церкви и дворцы эпохи, следовавшей за переселением народов (Карла Великого, например), были обильно украшены живописью и мозаиками; об этом говорят нам литературные источники, свидетельствующие даже о существовании картин в строгом значении этого слова, т. е. изображений, написанных на деревянных переносных досках. Но от всего этого ничего не осталось, и нам нужно идти до конца X в., чтобы встрѣтить первый сохранившийся до наших дней памятник монументальной живописи раннего средневековья: это — фрески церкви св. Георгия на острове Рейхенау, одном из островов, так называемого, Оттоновского возрождения. По стилю своему эти фрески мало чем отличаются от современных им миниатюр: это, в сущности, лишь увеличенные до громадных размеров миниатюры.

Иной уже характер представляют фрески церкви св. Савина во Франции (XI в.), самые древние из сохранившихся до нас памятников романской стилистики живописи. Фрески эти, к счастью, сохранились достаточно хорошо, чтобы мы могли судить о стиле их, рисунке, композиции, красках. Во многих областях Франции были найдены в последние время еще другие церковные фрески той же эпохи, но они сохранились гораздо хуже.

На фресках св. Савина все еще отражаются византийские влияния (рис. 42), преимущественно в смысле отдельных фигур (например, Богоматерь на нашем рисунке), в технике; но есть и различия: на живописях фресках одежды раз-



Рис. 40. Девять неправедн на арфе (Парижский псалтырь).

как-то с такой свободой и естественностью, секрет которой уже давно был потерян византийскими художниками: новым представляется, например, и характерное движение боаши на воспроизведенной нами фреске; оригинален и монументален, но прост, чуждым византийской торжественной пышности, общий стиль этих прекрасных фресок, несудившихся, по видимому, смотреть для многих церковных декораторов, работавших из этой области Франции.

Среди творений 14 в. сравнительно лучше сохранились и некоторые фрески церкви в Монморидонѣ (XIV в.). Тутъ, на ряду съ увеличенными копиями византийских образовъ, мы сталкиваемся съ первыми проявлениями реальной жизни. Давь впервые суровый строй далекая от всего земного божественных образовъ нарушается вторжением какого-то очень человеческого чувства: Богоматерь, держа на колыбельныхъ рукахъ Младенца, чисто материнским движением дѣлаетъ ивико Ею руку, въ то время, какъ другую руку Она протягиваетъ св. Екатеринѣ. Въ этомъ жестѣ—предвѣстie новой эпохи.

О ЧЕРКЪ ПЯТЫЙ.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ПЕРЕДЪ ВОЗРОЖДЕНИЕМЪ.

Если мы попытаемся охарактеризовать живопись минувшей эпохи, въ самую общую черту, конечно, то мы найдемъ, что она, эта живопись, прежде всего не имела *монументального* характера: на всемъ почти пространствѣ Средней Европы, включая и северную Италию, царствовала почти одна и та же стиль, одинъ и тотъ же вкусъ, одна и та же культура, одно понимание его задачъ, одинъ художественный приемъ. Съ самого начала среднюю эпоху безусловно стали складываться своеобразные вкусы и особенности художественного творчества различныхъ народовъ, населяющихъ Европу; но сказывались они спорадически, очень неувѣренно и слабо, тогда какъ параллельные всоуду распространеннымъ, усердно культивируемымъ при дворахъ и монастыряхъ, единымъ, основаннымъ на традиціи церковной и помитической, религиознымъ стилемъ, регламентированнымъ до малѣйшихъ подробностей. Въ связи съ этимъ находится и *блѣдная* характеръ этого искусства. Не случайно, конечно, что эпоха эта не сохранила намъ почти ни одного имени. Мы можемъ иногда определить болѣе или менѣе точно, къ какой школѣ принадлежитъ та или другая фреска или миниатюра, но личности художника, за очень рѣдкими исключениями, мы определить не въ состоянии,—то того однородно это искусство, то тотъ общій стиль его отличалъ себя индивидуальность художника. Можно думать, что, какъ то было и въ Египтѣ (см. очеркъ II), миниатюрность живописца не только не стремился быть самодостаточнымъ, оригинальнымъ, но, напротивъ, считалъ высшимъ способомъ достижения совершенного подлинности произведени освещеннымъ традиціей канонами: не своевольное, личное, отъ индивидуальности исходящее при этомъ тщательно вытривлялось. Рисунокъ средневековой и романской живописи носилъ, такимъ образомъ, традиціонный, неподвижный характеръ: развивалась она очень медленно, и различия

эти составили въ томъ лишь, что одинъ авторитетъ дѣлывался другимъ, одинъ обязательная привада — инымъ, не менѣе обязательными, одна традиція — ссылкой на другую.

Къ вѣчному міру, къ природѣ, со вѣкомъ ея многообразіемъ, искусство это выработало очень опредѣленное отношеніе: всѣ формы трактованы или какъ символъ, или какъ орнаментъ. Уже катакомбнымъ искусствомъ была утеряна эта любовь къ предметности, къ каждому отдельному явленію природы, какъ къ таковому, которымъ сильно античное искусство. Художникъ рѣшало средневѣковое изображаетъ виноградную лѣзвь, напримеръ, тогда лишь, когда ему нуженъ извѣстный орнаментъ для живописанія или обрамленія какой-либо плоскости, или же когда онъ хочетъ выразить символически опредѣленную христіанскую идею. Мысль избирать лѣзвь, дерево, животное не орнаментально и не въ видѣ символа, а такими, какими они являются на самомъ дѣлѣ, была ему совершенно чужда.

Искусство это было въ корнѣхъ религіозное, но религіозность эта была очень своеобразна. Лучшіе образцы, созданные византійскими художниками и ихъ послѣдователями на Западѣ, — грандіозны, величественны, прекрасны особой, строгой, сверхземной красотой, но они — нечеловѣчны; передъ ними вѣрующіе могли падать на колѣни, трепетно молиться, благоговѣнно преклониться и смириться, но слишкомъ далеки и высоки они были, чтобы внушить къ себѣ болѣе лѣзвныя и восторженныя любовныя чувства.

Исусъ и Марія — Царь и царица небеснаго царства. Облеченные въ богатые, сверкающія драгоценными камнями одежды, они сидятъ въ величественной возѣ на золотыхъ тронахъ. Вокругъ нихъ расцѣплено жилище въ строгомъ, заранѣе навсегда опредѣленномъ порядкѣ всѣхъ обитателей небеснаго царства: ангелы, святые, апостолы, мученики. Мы уже отмѣчали, что въ катакомбахъ никогда почти не показывается изображенія страданій Христа или казни мучениковъ. Походки изображенія эти появились, но художники трактовали ихъ такимъ образомъ, что они не могли внушать ни боли, ни ужаса, ни состраданія, ни восторженности, благодарной любви молящемуся, но уносили его мысль къ міру иной, къ міру высшей и дивнаго свойства, гдѣ Христосъ, окруженный этими мучениками, царствуетъ во всей славѣ своей. Все земное, все мучительное, бѣдное, больное не коснулось точно никогда обитателей того горнаго міра.



Рис. VI. Императоръ Максимъ и императрица Марія (Изученіе Іоанна Златоуста).

Византийской художник, воплощая в мозаике в монастырях Африка, плетя живописную расписку, не трогает, не поднимает и не мучит, ибо для него это только символ, который должен раскрыть тайну Христа. Спасителя и Владыки вселенной.

Длинной повестью, чья была раньше христианское, византийское и романское искусство, мы поймем тогда процесс превращения, который привел к искусству следующего периода. Инстинктивно, инстинктивно в созданной нами характеристике выйдут одни определения противоположными, чтобы понять искусство следующего периода.

Начиная с XIII века, искусство становится *монументальным*, и все искусство жаждало в нем самостоятельной душой, творческой оригинальностью каждого отдаленного народа. Художественная культура итальянцев, французская, английская, германская

отсюда расходятся, и каждому народу пришлось выработать свое, собственное. Конечно, происходили заимствования, конечно, одни продолжали оказывать влияние на других, но заимствованное перерабатывалось, согласно собственным традициям, согласно местным требованиям и вкусам, но, подчиняясь чужеземному влиянию, художники данной страны не теряли и своего лица. Именно поэтому мы отныне будем рассматривать искусство каждой страны отдельно.

Вместо с тем, в искусстве начинают играть роль индивидуальность художника; период быличного искусства кончается. Перед нами отныне не анонимы, один на другого почти всё похоже, не школы, но самостоятельные художники. В истории живописи появляются имена.

Минутное существование и отношение к природе зарождается реализм, возникает стремление к непосредственно действительности такой, какова она есть. Эта индивидуальность гонима, уже не рассматривается как символ, и предметы уже больше не трактуются только орнаментально, но все с большей силой проявляется любовь к реальному миру, к людям, к животным, к человеческому гряду и к объектам его.

Под влиянием идеологической пропаганды св. Франциска Ассизского и его учеников, возникших марксистскими религиозных потребностей народных масс, глубокому движению подвергается религиозное сознание, а из связи с ним — религиозная живопись. Вместо Христа Пантократора, Владыки вселенной, является на фресках, на картинах Христос страдающий, Христос человек, Небесная Царица, Богородица, становится любящей Святого Ребенка женщиной или молится за людей



Рис. 42. Фреска в церкви св. Савина (сцена под Апокалипсиса).

Дивов. Она ничего не теряет из своей личности, из своего величия даже, но выражение ее смягчается ибавными человеческими чувствами. Лица святых и ангелов сіяють добротой и умиленностью. Пре реалистичные образы этой эпохи отназі зривають напередок до того смислу, что они ниважно небо на землю. Правильно было бы сказать, что они оеіали земное небеснымъ и освятили земное.

Въ указанныхъ дѣлахъ, въ этой краткой общей характеристикѣ, измѣненія провходили очень медленно, вовсе не равномерно и не параллельно. Въ томъ періодѣ, который назъ дѣль специально интересуетъ,—въ XIII и XIV вѣкахъ реалистическія тенденціи были еще очень слабы: онѣ проявлялись временами у отдельныхъ художниковъ, какъ мы увидимъ, но не ими можно опредѣлять характеръ искусства этой эпохи. Расцвѣтъ реализма наступилъ лишь подлѣе, въ XV вѣкѣ, въ такъ называемомъ, кватроченто (по итальянски: т.-е. въ 1400-хъ годахъ). Зато новое религиозное искусство именно въ XIII вѣкѣ создало прекраснѣйшіе свои образы. Начиная уже съ XIII вѣка, опредѣляются характерныя черты итальянскаго искусства, слѣдующаго отнынѣ по самостоятельному дуги. Тогда же именно мы впервые сталкиваемся съ личнымъ началомъ въ живописи.

Къ началу XIII вѣка Италия въ художественномъ отношеніи находилась въ полной зависимости отъ Византии. Стиль византійскихъ мозаистовъ и живописцевъ царствовалъ безраздѣльно на всемъ полуостровѣ. Мѣстные художники—лишь ученики грековъ, и лучшіе изъ нихъ стремятся только къ возможно болѣе точному воспроизведенію восточныхъ образцовъ. Однако, репутация итальянскихъ художниковъ была не очень высока, и, когда папа Гоноріи III хочетъ закончить мозаику церкви св. Павла въ Римѣ, онъ принужденъ пригласить, черезъ посредство венеціанскаго дожа, греческихъ художниковъ.

Сильно еще сказывается византійское вліяніе и на произведеніяхъ первыхъ великихъ итальянскихъ мастеровъ: флорентійца Чимабуза и римлянина Каваллини.



Рис. 43. Мадонна Чимабуза (во Флорентійской галлеріи).

Биографии Чимабуэ открывается описание итальянца Вазари: «Жизнь лучших живописцев, скульпторов и архитекторов, появившихся в 1550 г. и следующие до сих пор самым лучшим и славным истинным при изучении итальянской живописи». Подъём, безмерная, потоком страданий, разрушающим и поглотившим несчастную Италию, не только побуждал в нём памятник, достойное этого имени, но, что ещё важнее, мешал ему артисты, когда, по воле Божьей, родился в городе Флоренции в 1240 г., чтобы впервые осветить искусство живописи. Джованни, названный Чимабуэ, из благородной семьи Чимабуэ, очень известной в то время». Этими словами называется Вазари свое повествование. Из картин Чимабуэ мы знаем только две: «Спокойствие» и, впрочем, и некоторыми критиками оспаривается: «Объём и изображения», имея в тот же мотив: «Второй раз с Мадонной сидит на троне, окруженная ангелами; фон — золотой» (рис. 43). Несмотря на обилие византийский характер, этих произведений, «двух в них и новая жизнь: на голове Мадонны не светит корона, но легкими складками ложится темное покрывало; выражение лица — мягкое, лишенное прежнего строгого величия. Но, в особенности, хороши ангелы: их позы — невинные и свободные; гибкая фигура их четко выдвигается на золотом фоне».



Рис. 43. Гвидо Арети. Фреска Каваллино из церкви св. Педелин

Однако, не в этих переносимых иконах зрелище творчества Чимабуэ, но в тех фресках, которыми он украсил церковь в Ассизи, построенную на месте, где подорожник был св. Франциск, и ставшую истинной родиной итальянского искусства. К сожалению, фрески Чимабуэ чрезвычайно пострадали от сырости, и краски их почти совершенно выцвели.

Лучшее, быть может, из этих произведений, в общем, пропитанных византийскими традициями. Распятие, где Чимабуэ достигает впервые громадной силы драматического выражения: в первый раз живопись изображала таким образом, потрясал и удивлял зрителей.

Но тут же, рядом с фресками Чимабуэ, следы близкого покрывающего образа много стиля, они принадлежат, во всей вероятности, кисти римских живописцев и самого талантливого среди них — Каваллини. Еще не очень давно произведения этого художника и мастера считались совершенно утраченными; однако, при реставрации церкви св. Педелин в Риме была обнаружена часть его фресок. Хотя еще, подобно Чимабуэ, под влиянием византийского стиля, Каваллини уже стремится к реализму и даже, иногда, к воспроизведению пространственной глубины: из противоположности души византийских образов, его фигуры сильно и широко написаны; одежды падают свободными складками; движения довольно есте-

ственны. Искусство его порывается акцентированным и выразительным ионтицизмом; оно — здоровое, трезвое и серьезное (рис. 44). Точка же характером выделяются и некоторые изъ ассидельных фресок, принадлежавших Каваллини и его римским товарищам — Торрелли и др. Но единство этихъ произведений, хотя и весьма значительныхъ по себѣ, въ томъ, главнымъ образомъ, что они подготовили и сдѣлали возможнымъ великое и вѣдливъ свободное и самостоятельное искусство Джотто.



Рис. 45. Джотто. Подъязы Иуды (деталь фрески).

Осматривая старыя ассидельныя фрески, можно найти, дѣйствительно, что наилучшій изъ нихъ — Подъязы Иуды, напримеръ) предвѣщаютъ уже иное искусство и могутъ служить связующимъ звеномъ между такими большими, но еще византийствующими мастерами, какъ Чимабуэ, Каваллини, Торрелли, и живописью Джотто; и, вѣстакъ, когда приходилъ затѣмъ къ этой же церкви къ содѣланнымъ принадлежащимъ безспорно кисти Джотто, ощущаешь сразу, что перешъ тѣмъ новый мѣръ. Индивидуальное творчество возможно лишь огнати объяснить условіями времени, обстоятельствами жизни, вліяніями предшественниковъ и современниковъ, но всегда въ немъ есть элементъ неразложимый, ни къ чему другому несводимый, для насъ необъяснимый и поразжающій насъ, какъ чудо. За послѣдніе годы вокругъ Джотто ведется среди историковъ ожесточенная борьба, и некоторые смѣлые критики осла-

равняет принадлежность его кисти нескольким другим фрескам, посвященным св. Франциску и, следовательно, есть некоторая разница не только и во времени между этими произведениями, и можно думать, что часть, по крайней мере, глыб созданий, которые по традиции приписываются Джотто, написаны только под его влиянием его учениками и товарищами. Но и того, что остается бесспорным, вполне достаточно, чтобы оправдать его громкую славу и приписываемое ему значение.

Легенда, приписываям Вазари, рассказывает, что Джотто, сын бедного крестьянина, из детства перешел овладеть. Сначала, чтобы рисовать с натуры на плоском камне одну из своих овец, его забыли Чимабуэ и поразились его способностями. Продолженный уже тогда художник назвал его из своего мастерства. Мы знаем, следовательно, во всяком случае, что Джотто был учеником Чимабуэ и что они, вместе со всем мастерской этого последнего, участвовали, во время лесбийской церкви, сперва как помощники мастера, позднее — самостоятельно.



Рис. 36. Джотто: «Рождество над Лбом Господним»

Три большие цикла фресок оставил нам Джотто: первый, посвященный св. Франциску, — в церкви в Ассизи; второй — в небольшой церкви на Арень в Падуэ; третий — в церкви Санта-Кроче во Флоренции. Подле художника еще раз вернулся в Ассизи, где исполнил несколько аллегорических фресок (рис. 45, 46, 47, 48 и 49).

Можно заметить, конечно, обозревая эти произведения в хронологическом порядке, развитие творчества великого флорентинца; но развитие это сводится лишь к усилению, углублению и все больше редкому проявлению основных черт его творчества, которая, однако, обрелись уже вполне ясно в первых его созданиях. В сущности, Джотто видел себя во весь свой рост уже в Ассизи. Отсюда поразительная чуждость всей художественной деятельности Джотто, который никогда не уклонился в сторону от намеченного пути и ни разу не изменил выработанному им стилю.

Стиль этот, при своей кажущейся простоте и глубоком внутреннем единстве, наивности, очень сложен, ибо Джотто в одно и то же время — декоратор, повествователь и драматург. Джотто — декоратор; стиль его — декоративный; этого никогда не следует забывать, подходя к его созданиям. В этом смысле Джотто сближается с его византийскими предшественниками, с мастерами Равенны св. Марка, Дюфано. И для него, как и для них, живопись служить украшением храма, фреска — неотъемлемая часть здания и не может разрываться ничем, как в самостоятельном смысле

вотъ съ этими стѣнами, съ этимъ куполомъ. Отсюда и у Джотто, и у византийцевъ, которые въ этомъ именно отношеніи могутъ разсматриваться какъ его учителя,—та особая манера письма, когда всё подробности, всё частности приносятся въ жертву общему, когда въ поискахъ общаго впечатлѣнія, единаго пятна, простѣйшей системы линий, могущей быть легко и сразу схваченной, всё отдѣльными фигурами, всё предметы трактуются лишь какъ части, элементы единаго образа и, слѣдовательно, всегда болѣе или менѣе орнаментально. Есть, однако, очень существенная разница между творениями мастеровъ церкви св. Виталія и Джотто: въ то время, какъ византийскіе мастера въ стремленіи своемъ къ монументальности и декоративности, изгнали изъ своихъ образовъ всякую реальную жизнь и пришли къ идеалу застылой неподвижности, создавъ міръ, въ которомъ никогда ничего не происходитъ, Джотто первый нашелъ синтезъ монументально-декоративнаго, повѣствовательнаго и драматическаго стилей. Первый и, быть можетъ,— послѣдній.

Міръ Джотто — міръ реальный; изображаетъ ли онъ событія изъ земной жизни Христа или св. Франциска, онъ показываетъ намъ событія, факты; и показываетъ какъ разъ съ такимъ количествомъ подробностей, съ такими реалистическими частностями, что событіе вполне понимаешь, что изображенный фактъ признаешь, не нуждаясь ни въ какихъ комментаріяхъ. Но этого мало! Въ противоположность многимъ изъ его поддѣльных послѣдователей, впаавшихъ въ мелочную анекдотичность, перегрузавшихъ картины мелкими историческими и бытовыми подробностями, Джотто не только повѣствуетъ о событіи, но чарами своего генія вызываетъ его передъ нашими глазами съ такой силой выраженія, что фрески его и теперь еще, пострадавъ уже отъ времени, противоящимъ ихъ патетизмомъ умиляютъ, волнуютъ и глубоко потрясаютъ (напр., рис. 47).

Достигаетъ этого художникъ, въ сущности, очень скромными средствами, сохраняя всегда сдержанность, благородную строгость и законичность. Тотъ синтетическій стиль, о которомъ сказано выше, Джотто, конечно, осуществлялъ безсознательно: онъ ощущалъ почти всегда безошибочно ту грань въ реализмѣ, тотъ предѣлъ въ пафосѣ, которые нельзя было перейти, не рискуя нарушить монументальный, декоративный характеръ своихъ фресокъ.

При детальномъ разсмотрѣніи джоттовскихъ фресокъ, не трудно замѣтить, что онъ не былъ реалистомъ. Какъ въ отношеніи красокъ, такъ и въ отношеніи рисунка



Рис. 47. Джотто. «Смерть Франциска Ассизскаго».

онъ большую часть жертвовалъ правдивостію изображенія отдельныхъ фигуръ, предметовъ, скалъ, деревьевъ и пр. требованіямъ единства и декоративности дѣлаго; но что онъ могъ быть реалистомъ и умѣлъ схватывать дѣйствительность, показывая ясно и въ некоторомъ поразительно правдивымъ и даже грубо реальными частностями: онъ себѣ ихъ позволялъ, когда онѣ не грозили нарушить дѣльность произведенія.



Рис. 48. Джотто. Св. Францискъ предсказываетъ смерть рыцаря.

Цѣльность эта достигается искусной композиціей, обращающей все вниманіе зрителя на главное и подчиняющей этому главному все окружающее, такимъ образомъ, что всякая линия, всякое красочное пятно не развлекаютъ, но приводятъ вновь и вновь къ некоторому центру, гдѣ разыгрывается главное событіе, гдѣ выявляется смыслъ его.

Конечно, не всегда одинаково удачно разбивалъ Джотто эту труднѣйшую задачу. И въ этомъ отношеніи очень интересно сравнить «Смерть св. Франциска Ассизскаго» въ церкви Санта-Кроче, во Флоренціи (рис. 47) съ «Плачемъ надъ Тѣломъ Господнимъ», въ Падуѣ (рис. 46). Въ первой изъ этихъ фресокъ Джотто стремился къ единству впечатлѣнія путемъ симметричнаго расположенія обѣихъ группъ



Рис. 49. Джотто. Распятие (Фреска въ церкви св. Франциска Ассизскаго).

монаховъ, стоя присутствующихъ при смерти святаго, по пяти съ каждой стороны. По серединѣ почти такая же строгая симметрія—по три колѣнопреклоненныхъ монаха сълѣ и справа ложа; лишь задняя группа стоящихъ учениковъ нѣсколько нарушаетъ эту однообразіе.

Достигнутое здѣсь единство не окутываетъ скучной схематичности цѣлаго. Чудомъ композиціи, напротивъ, можно считать «Плачь надъ Тѣломъ Господнимъ». Тутъ сведеніе всѣхъ линій и всѣхъ чувствъ и мыслей къ одному центру, къ тѣлу Христа, достигается болѣе сложнымъ, психологически и декоративно болѣе правильнымъ: въ то время, какъ правая группа, точно пригибаемая какимъ-то вѣтромъ, устремляется къ одному ворыву ко Христу, при чемъ движеніе это еще подчеркивается снижающейся справа налѣво линіей скалы,—лѣвая группа словно въ ужасѣ

опирается от Него. Оба противоположных движения способствуют раскрытию драмы въ центрѣ. Аналогичный приёмъ, но въ болѣе сложной формѣ, мы видимъ на фрескѣ «Христосъ на крестѣ», въ Ассизи (рис. 49): одинаковое движеніе груви въ противоположныхъ по діAGONALI.

Выше было указано, что декоративный и монументальный стиль Джотто создается подъ влияніемъ византийцевъ. Но еще иную услугу, и не менѣе важную, оказали итальянскому художнику византийскіе мастера: черезъ нихъ онъ соприкоснулся съ античностью; отбросивъ всю восточную ихъ двѣтливость, пышность и преувеличенную торжественность придворнаго восточнаго церемониала, онъ достигъ тайну античную гармоніи, мощной сдержанности, дѣломудренной силы и какой-то давно уже исчезнувшей музыкальности движеній. Въ этомъ приятии и воскрешаніи заглотнувшихъ уже традицій смугла, являющая, свою роль и отголоски этихъ традицій въ видѣ отдаленныхъ намѣтчиковъ, сохранившихся еще въ Италіи въ то время, когда воспоминаніе о нихъ было стерто во всей остальной Западной Европѣ.

Вліяніе Джотто и на современниковъ, и на послѣдующія поколѣнія было огромно: можно сказать, что въ немъ какъ бы скрестились всѣ пути итальянской живописи, чтобы отъ него, затѣмъ, вновь разойтись. Прямо или косвенно онъ въ продолженіе двухъ столѣтій продолжалъ вліять на судьбы искусства, и некоторые изъ величайшихъ итальянцевъ—Мазаччо, Рафаэль, Микель-Анжело—могутъ быть названы его продолжателями и послѣдователями.

Въ теченіе всего XIV вѣка дѣйла плеяда художниковъ, которыхъ иногда объединяють подъ именемъ *джоттистовъ*, продолжали разрабатывать и примѣнять основные принципы великаго учителя; это—*Таддео Гадди, Джоттинго, Андреа Орканья, Антонио Венециано, Андреа да Фиренца, Симоне Аретино, Франческо Трани* и др. Здѣсь нельзя говорить о подражаніи Джотто и о повтореніи, ибо каждый изъ этихъ крупныхъ художниковъ видоизмѣнялъ воспріятое имъ, согласно своей индивидуальности, своимъ вкусамъ, своимъ стремленіямъ. Общее направленіе всего этого художественнаго движенія ведетъ, однако, къ измѣльчанію декоративно-монументальнаго стиля. Если въ Джотто мы находимъ полную гармонію различныхъ элементовъ, составляющихъ его манеру, то съ середины Треченто (т. е. 1300-ые годы, XIV столѣтіе) обнаруживается нарушеніе этой гармоніи: одни стремятся къ реализму; на первый планъ выступаетъ разрѣшеніе различныхъ перспективныхъ задачъ, углубленіе пространства; другіе впадаютъ въ чересчурную обстоятельность и детализацию, увлекаясь ролью рассказчиковъ; въ иныхъ переиживаютъ чувства, и, увлеченные общимъ тепломъ религіозной мысли, они доходятъ до дробной сентиментальности въ стремленіи своемъ умилатъ и трогать.

Б. Шленеръ.

(Оканчаніе съ слѣдующей томы).